

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Historia de una disidencia: memoria y ficción en  
la obra de Juan Goytisolo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Diana Checa Vaquero**

DIRECTOR

**Ángel García Galiano**

**Madrid, 2017**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TESIS DOCTORAL**

**Historia de una disidencia:**

**memoria y ficción en la obra de Juan Goytisolo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Diana Checa Vaquero**

Director

Ángel García Galiano

**Madrid, 2016**



*Somos nuestra memoria,  
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,  
ese montón de espejos rotos.*  
(Jorge Luis Borges: “Cambridge”, *Elogio de la sombra*, 1969)



## AGRADECIMIENTOS

Imagino que cualquier doctorando que sepa lo que es recorrer el camino de la tesis sabe lo solitario que resulta el viaje, pero también reconocerá que se hace indispensable tener presente el apoyo de los demás. En mi caso, este trabajo debe mucho a algunas personas, para las que se me queda pequeño cualquier agradecimiento.

A mis ángeles de La Mancha, las que se ocupan siempre de que no me falten las fuerzas para emprender cualquier reto. Gracias, amigas.

A quienes me descubrieron y enseñaron a amar la literatura. A Esperanza Ramírez Jiménez, que pronunció por primera vez para mí la palabra *filología* y motivó con su ejemplo mi vocación. A Elena Fuentes Cara, que me enseñó los orígenes de nuestra cultura y a no tener miedo de lo que parezca complicado. A los profesores de la Universidad Complutense de Madrid que hicieron que viviera con pasión cada lectura. A Ángel García Galiano, por supuesto, al que puedo llamar con orgullo *maestro*, no solo por sus conocimientos y su forma de transmitirlos, también por generar tanto entusiasmo por la literatura y guiar con total disponibilidad y amabilidad mi trabajo.

A mis compañeros de trayecto, los ya doctores y los que pronto lo serán. A Jesús Cano Reyes, más que amigo literario, al que admiro y quiero profundamente. A José Carlos Rodrigo Breto, verdadero sabio de la literatura, que la entiende y escribe como nadie. A los compañeros de coloquios, seminarios y congresos, especialmente a los de Aleph (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica) y la asociación NEC+ (Narrativa Española Contemporánea +). Al Grupo de Investigación Teoría y Retórica de la Ficción de la Universidad Complutense de Madrid. A la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, porque visitarla contribuyó enormemente a poner en orden mis ideas. A mis *mastercitos* de Teatro. A Carlota Cattermole Ordóñez, compañera de intensas tardes de biblioteca. A Carmen María López López, por su ánimo y confianza. A María Benito García, hermana filológica a la que tanto echo de menos.

Al Programa de Universidades Indiana-Purdue-Wisconsin en Madrid, por ayudarme a crecer; a sus estudiantes; a los directores que he conocido desde 2011, por toda su profesionalidad.

A Amy Olson, por las traducciones y por toda su amistad, apoyo y cariño. A María del Carmen Castaño Collado (Mamen), por sus consejos, lecturas, correcciones y, sobre todo, la confianza. No hay palabras para corresponder con todo lo recibido.

A mi familia, por su paciencia y apoyo más valioso. A mi padre, por hacer siempre fácil lo difícil. A mi madre, por su comprensión ilimitada.

Finalmente, la ilustración de la portada es labor de la diseñadora Cristina Villanueva Serrano. Muchas gracias por imaginar con tanto acierto las ideas de este trabajo.

## ÍNDICE

PREFACIO .....	13
----------------	----

### **I PARTE**

<b>INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN .....</b>	<b>15</b>
--	-----------

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>17</b>
1.1. Palabras clave .....	18
1.2. Objetivos .....	18
1.3. Metodología y estructura .....	19
1.4. Nota aclaratoria .....	24
<b>2. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....</b>	<b>25</b>
2.1. Presentación de los estudios de la narrativa del yo .....	26
2.1.1. La ficción .....	26
2.1.2. La memoria .....	29
2.1.2.1. Aproximaciones al debate en torno a los géneros autobiográficos.....	31
2.1.2.2. Otras propuestas fronterizas.....	36
2.1.2.3. Principales direcciones en el estudio de la autobiografía .....	39
a) <i>Propuestas de naturaleza pragmática</i> .....	39
b) <i>Propuestas centradas en la oposición verdad/mentira y/o la sinceridad y la autenticidad</i> .....	40
c) <i>Propuestas en torno a la referencialidad</i> .....	42
d) <i>Propuestas centradas en el lenguaje y el texto</i> .....	42
e) <i>Propuestas sobre el funcionamiento de la memoria</i> .....	43
f) <i>Propuestas relativas a su carácter catártico o curativo</i> .....	46
g) <i>Propuestas referentes a la temporalidad</i> .....	46
h) <i>Propuestas centradas en el autoconocimiento y el reconocimiento. La forja de una identidad</i> .....	47
i) <i>Propuestas en torno a la ética</i> .....	49
j) <i>Aproximaciones temáticas</i> .....	50
k) <i>Otras propuestas</i> .....	50
2.1.2.4. Tipologías .....	51
2.1.2.5. Estudios en España .....	53
2.1.3. Intersecciones entre la memoria y la ficción: la autoficción .....	55
2.1.4. Cuestiones literarias derivadas .....	62
2.1.4.1. Teorías de los géneros.....	62
2.1.4.2. Teorías en torno al sujeto y la identidad literaria.....	64
a) <i>La muerte del autor</i> .....	67
b) <i>La identidad narrativa y el sujeto ficcional</i> .....	69
2.1.4.3. Teorías en torno a la realidad .....	70
2.1.5. Conclusiones .....	73
1) Literatura del yo .....	73
2) Teoría literaria y posmodernidad.....	75
2.2. Presentación crítica de la obra de Juan Goytisolo .....	77
2.2.1. Juan Goytisolo, escritor.....	77
2.2.2. Obra seleccionada y no seleccionada .....	82
2.2.3. Cotejo de sus estudios .....	86



2.2.3.1. Relaciones entre sus obras .....	86
2.2.3.2. Aspectos formales y estilísticos .....	87
2.2.3.3. Temática.....	89
2.2.3.4. Tendencias .....	90
2.2.3.5. Compromiso.....	91
2.2.3.6. Disidencia .....	93
2.2.3.7. ¿Autor posmoderno? .....	96

## II PARTE

### FICCIONES, RECUERDOS Y VIDA .....101

3. SOMBRAS Y ESPEJOS .....	103
3.1. Sombra(s) .....	103
3.1.1. Aproximación al ciclo Mendiola .....	104
3.1.2. <i>Señas de identidad</i> (1966) .....	113
3.1.2.1. Presentación general .....	113
3.1.2.2. Voces y personajes .....	114
3.1.2.3. Memoria e identidad .....	114
3.1.3. <i>Reivindicación del Conde Don Julián</i> (1970) .....	117
3.1.3.1. Presentación general .....	117
3.1.3.2. Voces y personajes .....	121
3.1.3.3. Memoria e identidad .....	125
3.1.3.4. Otras particularidades .....	128
3.1.4. <i>Juan sin tierra</i> (1975) .....	130
3.1.4.1. Presentación general .....	130
3.1.4.2. Voces y personajes .....	133
3.1.4.3. Memoria e identidad .....	136
3.1.4.4. Otras particularidades .....	141
3.1.5. Consecuencias del ciclo Mendiola .....	144
3.2. Espejo(s) .....	146
3.2.1. Aproximación a su escritura autobiográfica .....	146
3.2.2. <i>Coto vedado</i> (1985) .....	148
3.2.2.1. El autor y su obra .....	148
3.2.2.2. <i>Coto vedado</i> dentro del género autobiográfico .....	153
3.2.2.3. La polémica.....	156
3.2.3. <i>En los reinos de taifa</i> (1986) .....	158
3.2.3.1. Influencias posibles .....	160
3.2.3.2. Las taifas .....	165
3.2.3.3. Identidad en conflicto .....	168
3.2.4. Consecuencias de su escritura autobiográfica .....	170
3.3. Del dúo de la memoria al tríptico del mal .....	173
3.3.1. La realidad enmascarada por la ficción .....	174
3.3.2. Análisis por niveles .....	176
3.3.2.1. Nivel pragmático.....	177
a) <i>El autor</i> .....	178
b) <i>El narrador</i> .....	178
c) <i>El personaje</i> .....	183
d) <i>El lector</i> .....	183
3.3.2.2. Nivel sintáctico .....	184
3.3.2.3. Nivel semántico .....	187

a) <i>La identidad</i> .....	187
b) <i>La memoria</i> .....	189
c) <i>Los recuerdos</i> .....	190
3.3.3. Consideraciones sobre los géneros .....	192
3.4. Memoria y ficción frente a frente .....	194
3.4.1. Autorreferencialidad del proceso genético de creación .....	194
3.4.2. Notas para una poética literaria .....	197
3.4.3. Interferencias de género .....	197
3.4.4. Sombras y espejos .....	201
<b>4. CARICATURA GROTESCA</b> .....	205
4.1. <i>Paisajes después de la batalla</i> (1982) .....	205
4.1.1. Presentación general .....	205
4.1.2. Relaciones entre categorías narrativas .....	212
4.1.3. Construcción de una identidad pseudoautobiográfica .....	218
4.1.4. Construcción de la caricatura .....	223
4.2. <i>El exiliado de aquí y allá</i> (2008) .....	226
4.2.1. Presentación general .....	227
4.2.2. Relaciones entre categorías narrativas .....	229
4.2.3. El Monstruo renace .....	233
4.2.4. Espacio vs. Tiempo .....	234
4.3. Profecías cumplidas .....	235
4.4. El sujeto bajo la deformación humorística .....	241
<b>5. PROYECCIÓN Y FUSIÓN</b> .....	245
5.1. <i>Las virtudes del pájaro solitario</i> (1988) .....	246
5.1.1. Presentación general .....	246
5.1.2. Al encuentro de San Juan de la Cruz .....	254
5.1.2.1. (Con)fusión entre personajes .....	254
5.1.2.2. (Con)fusión entre textos .....	260
5.1.2.3. (Con)fusión entre símbolos .....	265
5.1.3. Los infectados de ayer y hoy .....	267
5.1.4. Enlaces biográficos .....	270
5.2. <i>La saga de los Marx</i> (1993) .....	271
5.2.1. Presentación general .....	271
5.2.2. Al encuentro de Karl Marx .....	276
5.2.2.1. (Con)fusión entre personajes .....	276
a) <i>El escritor</i> .....	276
b) <i>Karl Marx</i> .....	279
c) <i>Relación entre ambos personajes</i> .....	280
5.2.2.2. (Con)fusión entre textos .....	282
5.2.2.3. (Con)fusión entre medios .....	288
5.2.3. Voces propias y ajenas .....	292
5.3. <i>Carajicomedia</i> (2000) .....	297
5.3.1. Presentación general .....	297
5.3.2. Al encuentro de la tradición literaria .....	300
5.3.2.1. (Con)fusión entre personajes .....	301
a) <i>Monseñor Josemaría Escrivá de Balaguer</i> .....	301
b) <i>Fray Bugeo Montesino</i> .....	302
c) <i>El abate Marchena</i> .....	308

d) <i>Blanco White vs. Menéndez Pelayo</i> .....	309
e) <i>Jaime Gil de Biedma y la Generación de Medio Siglo</i> .....	310
f) <i>Juan Goytisolo como personaje</i> .....	310
5.3.3. Lo autobiográfico como picaresca .....	312
5.4. Reelaboraciones mutantes para la Historia y la Literatura .....	315
<b>6. CALEIDOSCOPIOS</b> .....	321
6.1. <i>El sitio de los sitios</i> (1995) .....	321
6.1.1. Presentación general .....	322
6.1.2. Personajes dentro del laberinto .....	325
6.1.3. La muerte del autor .....	331
6.1.4. Memoria personal y colectiva .....	332
6.2. <i>Las semanas del jardín</i> (1997) .....	338
6.2.1. Presentación general .....	338
6.2.2. Propósitos del Círculo .....	340
6.2.3. La multiplicación del autor .....	342
6.2.4. A vueltas con la identidad .....	344
6.3. Miradas caleidoscópicas .....	348
<b>7. ESPECTROS Y FRONTERAS</b> .....	353
7.1. <i>La cuarentena</i> (1991) .....	354
7.1.1. Presentación general .....	355
7.1.2. Aspectos narrativos .....	359
7.1.3. Vida, muerte, sueño y realidad .....	361
7.1.4. La textualización como resultado .....	364
7.2. <i>Telón de boca</i> (2003) .....	368
7.2.1. Presentación general .....	368
7.2.2. Aspectos narrativos .....	374
7.2.3. Espacios interconectados .....	376
7.2.3.1. El espacio de la memoria .....	377
7.2.3.2. El espacio del sueño .....	382
7.2.3.3. El triunfo de la literatura .....	383
7.3. La literatura como extensión de la memoria y la muerte .....	384
7.4. El ser (inter)fronterizo .....	388
<b>8. SEMILLA Y TRAMPANTOJOS</b> .....	389
8.1. Presentación general de <i>Makbara</i> (1980) .....	389
8.2. Espacios .....	392
8.3. Dualidades .....	394
8.4. Hacia la totalidad .....	399
8.5. Tradición y vanguardia .....	401
8.6. Identidad de identidades .....	405
8.7. La poética de Xemaá-El-Fna .....	407
<b>III PARTE</b>	
<b>RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES</b> .....	411
<b>9. ALGUNOS MOTIVOS RECURRENTE</b> s .....	413
<b>10. CONCLUSIONES</b> .....	423

10.1. De la transgresión de géneros literarios .....	424
10.2. De narradores y personajes .....	428
10.3. De (re)lectores .....	430
10.4. Del autor y la identidad poliédrica .....	432
 <b>IV PARTE</b>	
<b>BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS .....</b>	<b>439</b>
 <b>11. BIBLIOGRAFÍA DE JUAN GOYTISOLO .....</b>	<b>441</b>
11.1. Ediciones utilizadas para el <i>corpus</i> .....	441
11.2. Otras obras cotejadas .....	442
11.3. Artículos consultados .....	443
11.4. Entrevistas .....	446
 <b>12. BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA CONSULTADA .....</b>	<b>449</b>
 <b>13. ÍNDICE DE IMÁGENES .....</b>	<b>507</b>
 <b>14. ANEXOS .....</b>	<b>509</b>
a) Repertorio de obras .....	509
b) “A la llana y sin rodeos” .....	511
<b>RESUMEN .....</b>	<b>515</b>
<b>ANNEX ENGLISH TRANSLATION .....</b>	<b>517</b>



## PREFACIO

La presente investigación se inscribe en el programa de Doctorado en Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid y pretende ser la continuación de un Trabajo Fin de Máster defendido en el curso 2010-2011 con el título *Entre la memoria y la ficción: Juan Goytisolo. De Coto vedado a Señas de identidad*. Aquella primera aproximación surgió como resultado de una serie de reflexiones en torno al papel de los géneros literarios en la literatura contemporánea. Reflexiones que a su vez eran fruto de conversaciones durante y después de las clases del profesor Ángel García Galiano en la asignatura *Transgresión y transformación de los géneros literarios*. Este trabajo no puede entenderse sin los descubrimientos personales de entonces: otra forma de comprender el fenómeno de la literatura era posible y solo hacía falta aprender a mirar más allá de períodos, categorizaciones y academicismos literarios para descubrir lo que un texto dice y calla, y reconocerse una misma en su compleja naturaleza, no tan diferente de la humana.

Después de la seducción que me produjo el debate en torno a los géneros como medio para comprender las manifestaciones literarias, elegí trabajar el ejemplo que proponía la obra de Juan Goytisolo, sin saber que realmente era su obra la que me había elegido a mí.

En aquel primer momento la comparación entre *Coto vedado* y *Señas de identidad* partió del análisis derivado de la propuesta de Celia Fernández Prieto en “La verdad de la autobiografía” (1994). Así, tras una presentación y análisis individual de cada obra, se propuso una relación entre ellas basada en diferentes niveles: pragmático, sintáctico y semántico. Entonces extraje una serie de conclusiones acerca de este primer encuentro con Goytisolo: su vinculación con la posmodernidad, las particularidades de *Coto vedado* como texto autobiográfico y la manifestación literaria de la identidad en este texto como resultado de un proceso iniciado con anterioridad.

El trabajo que presento a continuación se muestra más ambicioso respecto al espacio literario que quiere cubrir, si bien motivado por una sencilla inquietud: profundizar en la comprensión de lo que una propuestas literarias diferentes.



**I PARTE**  
**INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA**  
**Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**





## 1. INTRODUCCIÓN

Aunque pueda parecer lo contrario, esta no pretende ser una investigación destinada a la obra literaria de Juan Goytisolo. O, al menos, no exclusivamente. Lo que persigue, fundamentalmente, es profundizar en el debate sobre la transgresión y transformación de los géneros literarios, particularmente los que se mueven en ese volátil espacio de narrativa autorial, a través del análisis de novelas y autobiografías – como márgenes definidos- y diferentes variaciones que se acercan o alejan más a uno y/o a otro de los límites. Con este objetivo se ha seleccionado parte de la obra de Juan Goytisolo; principalmente por presentar variedad de textos que ejemplifican bien esta problemática, además de por otros motivos en los que nos detendremos después. En concreto, la investigación atiende exclusivamente a la obra ficcional comprendida entre *Señas de identidad* (1966) y *El exiliado de aquí y allá* (2008), así como a sus dos textos autobiográficos, publicados en 1985 y 1986.

De la presente investigación pretendemos extraer una serie de conclusiones de lo que representa la evolución literaria de Juan Goytisolo y en qué medida su obra se mueve entre dos grandes polos: la ficción y la memoria. Nuestro propósito, pues, no sería presentar una oposición entre realidad y ficción, sino sustituir deliberadamente realidad por memoria, siendo conscientes de la problemática que los géneros autobiográficos ha suscitado; elegimos trabajar la memoria sabiendo que no es ni mucho menos sinónimo de realidad. Sin embargo, al igual que no podemos defender una postura ingenua en defensa de una oposición de realidad frente a ficción, tampoco lo haremos con la que planteamos entre memoria y ficción, de tal manera que la tomaremos no tanto como una oposición, sino como un movimiento entre polos contrarios, pero no excluyentes. Esta idea tiene su origen concreto en un artículo de 2006 de Francisco J. Ávila, “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros. El polo lírico frente al polo narrativo”, que al mismo tiempo funciona como punto de partida para enmarcar nuestro debate de los géneros literarios. Alrededor de cada polo se extiende un ámbito o espacio; en sus extremos tiende a confundirse o a tener espacios de intersección con otros ámbitos. Los polos no reflejan la esencia, sino rasgos sencillos que permitan la contraposición, pero también la tensión entre uno y otro.

Además de los planteamientos vinculados con la memoria y la ficción y los géneros literarios, también tendremos en cuenta la relación entre fenómenos de teoría de

la literatura y narratología: los vínculos entre las categorías de autor, narrador y personaje e inevitablemente el papel del lector y la recepción literaria.

Por último, la obra seleccionada de Juan Goytisolo se enmarca dentro de un período cronológico concreto (1966-2008) durante el que se desarrolla otro debate cultural, el del posmodernismo y la posmodernidad. Independientemente de si se puede considerar o no posmoderna la literatura de Goytisolo, lo que sí que es indudable es que sus textos representan muchos aspectos de la problemática posmoderna, concretamente los vinculados con el sujeto y la identidad, asuntos absolutamente pertinentes para esta investigación y que abordaremos bajo el prisma de la teoría literaria.

### **1.1. Palabras clave.**

Los conceptos que en mayor medida determinarán los objetivos de la investigación se agrupan en tres grandes bloques:

1. Autoría y autoridad.
2. Autobiografía, autoficción, autorreferencialidad y autorreflexividad.
3. Memoria, identidad y géneros literarios.

### **1.2. Objetivos.**

Este trabajo persigue alcanzar los siguientes objetivos:

- a) Sintetizar las líneas de investigación del debate en torno a la narrativa del yo, de sus diferentes propuestas (que se acercan en mayor o menor medida a la ficción) y del estudio de la obra de Juan Goytisolo.
- b) Establecer conexiones entre las obras de Juan Goytisolo, atendiendo principalmente a la relación entre autor, narrador y personaje.
- c) Situar las obras de Juan Goytisolo en el debate sobre los géneros literarios.
- d) Dilucidar, a partir de sus obras, los diferentes intentos de representación de la subjetividad del sujeto.
- e) Definir las diferentes formas en que se representa esa subjetividad y, en última instancia, de (re)construcción de una identidad a partir de la literatura.

Toda esta variedad de objetivos se reduce a un único fin: comprobar las diferentes identidades que Juan Goytisolo proyecta en sus obras. Y a partir de ello ver de qué mecanismos se sirve, siempre vinculados a la memoria y la ficción, así como qué implicaciones tiene. Es decir, qué resultados se reflejan de forma literaria. En nuestra concepción de la identidad reconciliamos, pues, sujeto y memoria, tal como hace Carlos Castilla del Pino (2006).

### **1.3. Metodología y estructura.**

Para el presente trabajo hemos decidido continuar la línea de investigación iniciada en el Trabajo Fin de Máster, en el que se ponían en relación *Señas de identidad* (1966) y *Coto vedado* (1985), tal como recogemos aquí. Continuamos, pues, con el análisis del segundo tomo autobiográfico, *En los reinos de taifa* (1986), así como *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Juan sin tierra*, puesto que, junto a *Señas de identidad*, las tres han sido entendidas como pertenecientes a un mismo ciclo literario. Este primer bloque abre la II Parte: Ficciones, recuerdos y vida, dedicada al estudio de las obras seleccionadas.

En cada capítulo dedicado al análisis de las obras se comienza por presentar cada una de ellas atendiendo, de forma panorámica, a su estructura y contenido, así como a sus relaciones intertextuales más significativas. Asimismo se destacan algunas de las propuestas críticas que se han acercado con anterioridad a dichas obras. Con esta breve introducción, común a cada capítulo, se pretende aportar un primer acercamiento general, que no juzgamos innecesario puesto que, en su mayoría, se trata de textos de profunda elaboración que esconden multitud de claves interpretativas, para los que nuestra experiencia lectora al menos ha necesitado guías y pautas de apoyo.

Según la idea de texto de Iuri Lotman en *La estructura del texto artístico* (1988), se entiende que para crearlo hay que elaborar un sistema en el que se establezcan diferentes tipos de relaciones. De un modo parecido, nos centraremos en las relaciones que puedan establecerse dentro de cada texto analizado de Juan Goytisolo, pero, más allá de eso, también en las relaciones entre diferentes textos, de modo que su obra se entienda como un todo, un *Texto*, que nos descubre su naturaleza significativa y también comunicativa. Es decir, los textos como pre-texto para un proceso de semiotización y semantización que muestren la imagen de la propia cosmovisión del sujeto. El texto

como sistema, o como una red de escrituras que tejen un mosaico de diferentes materiales, colores y formas.

Ponemos en marcha una modesta labor de comparatista, de carácter dialéctico entre textos. Establecemos relaciones en función de nuestros fines concretos, no con carácter exclusivo, y teniendo en cuenta que es posible generar otras, alternativas o complementarias, como de hecho han alumbrado investigadores como Alison Ribeiro de Menezes (2005) o Yannick Llored (2009a), entre otros, al seguir un acercamiento global para sus ficciones y emparentándolas por bloques bajo criterios determinados.

En nuestro caso, esta idea de analizar su obra en diferentes bloques comparatistas responde, por un lado, a la necesidad de comprender de manera más clara la evolución en las propuestas de un autor y, por otro, a una de las grandes peculiaridades de la obra goytisoliana, que resulta recurrente y autorreferencial, creando lazos entre sus obras y repitiendo temas, isotopías y obsesiones. En definitiva, alumbrar el significado de sus obras con la luz que aporta ver sus textos reflejados los unos sobre los otros.

Por último, este propósito inter-comparatista requiere dos precisiones más. La primera es que se pueden tener en consideración otros textos del autor más allá del corpus seleccionado, especialmente en los ensayos más literarios. En este caso el resto de su obra ha sido entendida más como apoyo referencial que como base. La segunda es su carácter multiprismático, es decir, que no se puede analizar la complejidad de sus trabajos teniendo en consideración un solo aspecto, aunque nuestro empeño es no perder de vista los principales polos establecidos, el de la memoria y la ficción, como guías para nuestra aventura hermenéutica.

Previo al bloque de estudio de las obras, se aborda un capítulo sobre el estado de la cuestión, dividido, a su vez, en dos secciones, que se espera queden interconectadas en la II Parte. Así, en primer lugar proponemos un acercamiento a la visión teórica de los fenómenos literarios que nos interesan, es decir los estudios en torno a la narrativa del yo, y que sentarán las bases sobre las que partir; y en segundo lugar, una visión panorámica de las líneas de estudio de la obra de Juan Goytisolo que, por otro lado, no dejan de expandirse.

En cuanto a la metodología a seguir, hay varios estudios literarios que resultan determinantes y que manejaremos. En cuanto a la teoría de la ficción, nos interesa particularmente la postura de Víctor Bravo Arteaga, en especial a partir de sus obras *Los poderes de la ficción* (1993), *Figuraciones del poder y la ironía* (1997) y *El orden y la*

*paradoja* (2004). En relación al debate sobre los géneros literarios –centrado en la narrativa del yo-, uno de los planteamientos más interesantes lo encontramos en Manuel Alberca y *El pacto ambiguo* (2007). En torno a los enfoques de la teoría de la literatura integral nos inclinamos más por seguir teorías constructivistas en el sentido que explica Umberto Eco; es decir, vinculadas a la estética de la recepción, la hermenéutica o la semiótica, porque defendemos que el acto de lectura desempeña una construcción (o deconstrucción) del texto (1992: 22). Por todo lo cual, como lectores, buscaremos los símbolos integrales para nuestras teorías de los textos de Goytisolo. También se tienen en cuenta, por supuesto, líneas vinculadas a la narratología y elegimos como referentes *El texto narrativo* (1993) de Antonio Garrido Domínguez y *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática* (2008) de José R. Valles Calatrava.

El corpus seleccionado de Goytisolo abarca desde *Señas de identidad* (1966) hasta *El exiliado de aquí y allá* (2008). La línea de llegada está clara si tenemos en cuenta que esa es su última obra de ficción publicada, pero ¿por qué desde *Señas de identidad*? Pues porque, como ya explicamos en nuestro trabajo anterior, esta obra es determinante en la novelística del autor por diferentes motivos, y así lo ha corroborado la crítica, como veremos después. No obstante, aquí nos interesa porque la combinación de memoria y ficción se hace más intensa a partir de entonces, es decir, marca el punto de arranque que nos atañe: “More important still, his novelistic output since *Señas de identidad* (1966) has set about blurring the boundary between fiction and autobiography, proposing a series of narrators and characters that are explicit linguistic constructs at the same time as projections of the author’s personal history and obsessions” (Labanyi, 1990: 219).

El estudio de este corpus se desarrolla, como decíamos, en la II Parte, organizada, a su vez, por medio de capítulos acordados en función de cómo se compone la identidad, a nivel simbólico:

- El primero de ellos, que se corresponde con el capítulo tercero “Sombras y espejos”, se centra en el ciclo formado por la trilogía de Álvaro Mendiola y sus textos autobiográficos. Para las relaciones entre ambos nos servimos de estudios como los de Víctor Bravo Arteaga, especialmente *Los poderes de la ficción* (1993) por la dualidad del mundo que se desprende de su trilogía, y del artículo de Celia Fernández Prieto “La verdad de la autobiografía” (1994). Asimismo tenemos en consideración otros puntos de vista que nos acerquen a la

comprensión de estos textos, como el de Luis Beltrán Almería (2002) o el rastreo de antecedentes directos, como el de Jean Genet.

- A continuación, “Caricatura grotesca” invita a un cambio de rumbo donde el retrato se hace desde fuera, mediante el humor y la degradación grotesca de la identidad. El proceso experimentado por el sujeto en la trilogía y que viene descrito en la autobiografía lo conduce de la introversión a la liberación, por lo que ya puede situarse en otro plano desde el que observarse a sí mismo. Aunque separadas en el tiempo por más de 25 años, *El exiliado de aquí y allá* (2008) se presenta como una continuación de la primera, *Paisajes después de la batalla* (1982). Además de ahondar en el particular juego entre las categorías narrativas que se despliega en estos textos, se tienen en cuenta el estudio de Mijail Bajtín (1974) y la obra de Bravo Arteaga *Figuraciones del poder y la ironía* (1997), puesto que esta última ayuda a abordar las relaciones entre identidad y diferencia, así como los mecanismos de ironía, paradoja, absurdo y parodia, tan presentes en estos dos libros.
- En el siguiente, “Proyección y fusión”, asoman teorías de la reescritura y la intertextualidad para entender mejor la proyección de la identidad del sujeto proyectado a partir de diferentes personajes históricos y librescos. Se parte del concepto de “fusión mítica” de Antonio Prieto (1972). También, aunque tengamos en cuenta la intertextualidad en líneas generales (porque resulta capital para entender su obra), aquí vemos cómo la polifonía goytisolesca, tal como la define Kadhim Jihad, se erige como una “grandísima panoplia de obras, voces, citas, figuras y mundos que hace constantemente trabajar, interpelarse en su obra. Seguirle, en una traducción o lectura, es abrirse al gran texto del mundo, al mundo-texto” (1990: 115). Pero más allá de eso, la decisión de unir estas tres obras tan diferentes entre sí se debe a que utilizan el mecanismo de la proyección a través de una o varias personalidades. Las figuras de San Juan de la Cruz, Karl Marx y un conjunto diverso de personajes librescos aparecen enmarañados en *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), *La saga de los Marx* (1993) y *Carajicomedia* (2000).

- “Caleidoscopios”, por su parte, apunta a *El sitio de los sitios* (1995) y *Las semanas del jardín* (1997) como ejemplos centrados en la función del autor y la noción de autoridad, mediante mecanismos como la especularidad continuada, la duplicación de una obra dentro de otra o el perspectivismo. Es por ello que éstas son consideradas las más cervantinas del autor, puesto que se busca un palmario homenaje a Cervantes. Además de su filiación cervantina, ambos textos permiten un acercamiento a partir de las teorías en torno a la denominada “muerte del autor” (concepto barthesiano desarrollado a partir de 1968).
  
- En “Espectros y fronteras” se ponen en relación *La cuarentena* (1991) y *Telón de boca* (2003), ya que, a nuestro juicio, en ambas se pueden rastrear elementos que constituyen una poética sobre cómo afrontar el fallecimiento de un ser querido. Pero, más allá de ello, en estas obras se intenta la disolución de fronteras entre mundos radicalmente separados en nuestro universo empírico, esto es, entre la vigilia y el sueño y entre la vida y la muerte. Aunque sí que pueda observarse, asimismo, que en estos ejemplos Goytisolo recurre a figuras como Ibn Arabí y León Tolstoi, a modo de guía sufí y asceta, respectivamente, pensamos que este recurso no se concreta de igual forma que en el capítulo anterior, sino que estos dos antecedentes principalmente alumbran el camino que debe recorrer el sujeto literario cuando recuerda a un ser querido fallecido y necesita amparo para su dolor.
  
- El último capítulo, “Semilla y trampantojos”, se centra en exclusiva en *Makbara* (1980) debido a que cuenta con sus propias particularidades en la figuración de la identidad del sujeto literario. Para comprender una obra tan arriesgada como esta, nos resulta indispensable seguir los pasos de su autor al tener en cuenta las teorías de M. Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Junto a esto, se intenta profundizar en la expresión de la alteridad y la transmisión oral a partir del texto de Goytisolo.



#### 1.4. Nota aclaratoria.

Para las referencias a las obras del corpus de análisis se propone una serie de títulos abreviados. La relación de las ediciones cotejadas aparece al final en la Bibliografía.

- (1966) *Señas de identidad*: **Señas**
- (1970) *Reivindicación del conde don Julián*<sup>1</sup>: **Don Julián**
- (1975) *Juan sin tierra*: **Juan sin tierra**
- (1980) *Makbara*: **Makbara**
- (1982) *Paisajes después de la batalla*: **Paisajes**
- (1985) *Coto vedado*: **Coto**
- (1986) *En los reinos de taifa*: **Reinos**
- (1988) *Las virtudes del pájaro solitario*: **Virtudes**
- (1991) *La cuarentena*: **Cuarentena**
- (1993) *La saga de los Marx*: **Saga**
- (1995) *El sitio de los sitios*: **Sitio**
- (1997) *Las semanas del jardín*: **Semanas**
- (2000) *Carajicomedia*: **Carajicomedia**
- (2003) *Telón de boca*: **Telón**
- (2008) *El exiliado de aquí y allá*: **Exiliado**

Por otro lado, para las referencias a otras obras de Juan Goytisolo, como artículos, ensayos o tomos de sus *Obras Completas*, se prefiere escribir el nombre completo de la misma, debido al gran número de textos manejados, y para evitar confusiones entre publicaciones pertenecientes al mismo año. Por año solo se hacen referencia a las entrevistas realizadas al autor.

---

<sup>1</sup> A partir de la edición 2004, que introdujo algunos cambios, la obra pasó a denominarse de manera abreviada, *Don Julián*.

## **2. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Antes de presentar la investigación realizada a partir del cotejo de las obras seleccionadas, es necesario exponer las líneas de estudio que han formado parte de nuestro punto de partida. Se plantean de forma separada dos presentaciones sobre los estudios críticos y teóricos que se han tenido en cuenta. Por un lado, la denominada narrativa del yo y, por otro, una variedad de estudios en torno a la obra de Juan Goytisolo. Una vez planteadas de forma separada estas líneas, ambas convergen en la siguiente fase de la investigación.

*En la autobiografía se novela uno a sí mismo.  
Se hace uno, en buena parte, personaje de ficción.  
Y a lo mejor, eso es lo que somos: ficciones*  
(Lledó, en AAVV: “Experiencias de lectura”, 2004: 23).

*La maldición de la intimidad consiste en que,  
en el mismo momento en que, al decir ‘yo’,  
tranquilizo al otro con mi respuesta,  
comienza mi propia inquietud*  
(Pardo, 1996: 139).

## 2.1. Presentación de los estudios de la narrativa del yo.

En un artículo de 2009 la periodista y escritora Juana Vázquez se preguntaba acerca de la literatura del yo, concretamente cuál era ese yo que se colaba en diferentes géneros literarios. Ante lo controvertido del término, entenderemos aquí por literatura del yo únicamente la que participa de los espacios de los textos autobiográficos, autoficcionales, autonovelados, y novelas con alta subjetividad, que viene a coincidir con la variada oferta de textos literarios de Juan Goytisolo. La literatura del yo que nos interesa particularmente será la centrada en la narrativa, que simultáneamente afirma y esconde al sujeto. Como hemos apuntado antes y puesto que no se trata de definiciones fijadas, se concibe la tensión que establecemos entre dos polos: uno de la memoria y otro de la ficción.

### 2.1.1. La ficción.

Según la 23ª edición del Diccionario de la Real Academia Española en su versión de 2014, para ficción encontramos las siguientes acepciones:

Ficción:
(Del lat. <i>fictiō</i> , -ōnis).
1. f. Acción y efecto de fingir.
2. f. Invención, cosa fingida.
3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. <i>Obra, libro de ficción.</i>

Según esta definición, el sustantivo aparece ligado a verbos como fingir e inventar y en su vertiente artística se le relaciona con lo “imaginario”. Antonio Garrido Domínguez al precisar que hay una tendencia innata en el hombre a ficcionalizar explica que esto lo consigue “a través de la mencionada estructura de doble significado, cuya misión consiste en posibilitar el estar simultáneamente dentro y fuera de la vida,

dentro y fuera de uno mismo, facilitando así, la revelación del lado oculto de la realidad” (2007: 81).

Centrándonos en el estudio que nos ocupa, podemos afirmar que la ficcionalidad involucra todos los ámbitos de lo literario (ontológico, pragmático, retórico) y cualquier disciplina de teoría literaria se ve afectada por lo ficcional. De la ficción se han ocupado las principales escuelas y movimientos de la teoría literaria en mayor o menor medida: el formalismo ruso, el *New Criticism*, la fenomenología y estética de la recepción, el estructuralismo, el postestructuralismo, la deconstrucción, el psicoanálisis, el marxismo, el nuevo historicismo, el materialismo cultural, etc.

En *Teorías de la ficción literaria* (1997) se hace un recorrido por la visión de diversos paradigmas, como el de la mimesis aristotélica o el que tiene como centro la imaginación a partir del Romanticismo. Además, se recogen referencias textuales de distintos campos que estudian la ficción literaria. Así, desde la teoría literaria argumentan K. Hamburger, P. Ricoeur, L. Dolezel, Th. Pavel, F. Martínez Bonati, S.J. Schmidt, M-L. Ryam, T. Albaladejo, D. Villanueva, J. M. Pozuelo. También hay otros enfoques, como el aportado por la filosofía, la pragmática (Austin, Searle), el enfoque antropológico-imaginario (Bachelard, Durand, J. Burgos, García Berrio). Como alternativa al concepto de mimesis, Dolezel propone su “semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles”. Por su parte, Martínez Bonati cuestiona que para entender la ficción de la realidad haya que partir de la oposición mentira/verdad, puesto que entiende que las fronteras de la ficción no son cerradas, sino accesibles.

Una ampliación de estos enfoques la encontramos en *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos* (2011), donde Garrido Domínguez lleva a cabo un repaso más amplio y diacrónico del concepto de ficción: partiendo de la mimesis del mundo antiguo donde la ficción es sinónimo de imitación, de verosimilitud, pero también de simulacro y de invención (2011: 26). Hace un alto en el camino en Cervantes, donde la ficción representa una de las cuestiones nucleares de su obra, afectando no solo al enunciado, sino también a la enunciación (37-38). Del Romanticismo destacan las nociones de genio, imaginación y fantasía. Sin embargo, a lo largo del siglo XX se multiplican, conviven y desarrollan enfoques alternativos: el *retórico-formal* (centrado en los procedimientos de la ficción para desarrollar una historia); el *semántico* (la naturaleza interna de los mundos ficcionales); el *pragmático* (la ficción como acto de habla); el *constructivista* (los mundos ficcionales como construcciones a partir de procedimientos cognitivos); la *estética de la recepción* (el

lector completa los vacíos del texto, y se entiende el proceso de lectura como algo dinámico); la *hermenéutica* (el texto como objeto semántico cuyo sentido ha de reconstruirse); la *psicocrítica* o la *poética de la imaginación* (la ficción enraizada con lo más profundo del psiquismo humano, resaltando el papel de la imaginación y la fantasía para elaborar imágenes y símbolos); lo que podría denominarse *antropología de la ficción* (centrada en los fines y objetivos de la ficción); o la propuesta mimético-realista (recupera y reformula la mimesis clásica). En definitiva, de la revisión se deduce un planteamiento plural y la noción de colaboración de la teoría literaria con otras disciplinas. Según Garrido Domínguez, la reflexión en torno a la ficción implica cuestiones tales como la naturaleza de los mundos que proyecta, el papel de categorías como personajes, tiempo, espacio, discurso, receptor, las líneas con ficción y realidad, etc.; la ficción, en cualquier caso, es explícita e implícita en las obras literarias: “Una vez más se constata que todo relato incorpora su propia concepción de lo ficcional y, desde esta perspectiva, asuma una función claramente alegórica” (2011: 206).

Además, a todas estas perspectivas teóricas, podemos sumar las de la narratología, la semiótica y la deconstrucción que buscan interpretar códigos y sistemas subyacentes de la obra ficcional. Ahora bien, la existencia de tantas y tan diversas posturas acerca del estudio de los fenómenos literarios en general y de la ficción en particular, hace más complejo ponernos de acuerdo en unos mínimos, especialmente en lo que pueda definirla. Así, voces como la de Jesús G. Maestro entienden que para abordar la ficción no es suficiente el psicologismo ni el enfoque pragmático, tampoco el antropologismo, puesto que la ficción no se corresponde con la idea de creación, porque el ser humano no crea, sino que construye, transforma o manipula (2006: 36); la literatura, por tanto, no existe al margen del mundo real, sino que ficción y realidad están conjugados.

T. Eagleton (2013) opina que en la teoría de la literatura se ha producido un desplazamiento del foco del discurso a la cultura, por lo que teorías como la semiótica, el posestructuralismo, el marxismo o el psicoanálisis se han ido sustituyendo por poscolonialismo, multiculturalidad, sexualidad y estudios culturales. En cuanto a la ficción, la interpreta como “el aspecto más arduo de la filosofía de la literatura” (2013: 143). En su estudio la ficción es entendida como categoría ontológica, no como género literario. De este modo, toda la ficción trata fundamentalmente de sí misma, pero “extrae los materiales del mundo que le rodea, la paradoja de la ficción es que en el acto de referirse a sí misma alude a la realidad” (2013: 181).

Finalmente con G. Riva podemos volver al punto de partida, atendiendo a la dificultad para definirla: “[...] no existen marcas textuales que diferencien la ficción más allá de los géneros, las lenguas y las culturas” (2013: párr. 3). Aboga por una mirada interdisciplinar. Así por ejemplo, las teorías de los mundos posibles nos permitieron superar el enfoque inmanentista del estructuralismo; la psicología analítica nos ayuda a entender la ficción “como un desarrollo cultural a partir de las capacidades adquiridas evolutivamente para la imitación y el fingimiento” (párr. 7); así como las teorías que asemejan ficción con mentira y las investigaciones sobre lo que sucede cuando los relatos míticos se secularizan y pasan a ser considerados ficcionales. Concluye afirmando que “la ficción está, en principio, donde estén los seres humanos. Lo que tenemos que estudiar son sus transformaciones y la forma en que es practicada y teorizada en diversas sociedades” (párr. 15).

### 2.1.2. La memoria

A la hora de definir la memoria aparecen aún más acepciones que para el caso de la ficción:

Memoria:

(Del lat. *memoria*).

1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.
2. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.
3. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.
4. f. Estudio, o disertación escrita, sobre alguna materia.
5. f. Relación de gastos hechos en una dependencia o negociado, o apuntamiento de otras cosas, como una especie de inventario sin formalidad.
6. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo.
7. f. Obra pía o aniversario que instituye o funda alguien y en que se conserva su *memoria*.
8. f. *Fil.* En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.
9. f. *Inform.* Dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente.
10. f. pl. Relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien la escribe.
11. f. pl. Relación de algunos acaecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.
12. f. pl. Libro, cuaderno o papel en que se apunta algo para tenerlo presente.
13. f. pl. Saludo o recado cortés o afectuoso a un ausente, por escrito o por medio de tercera persona.
14. f. pl. Dos o más anillos que se traen y ponen de recuerdo y aviso para la ejecución de algo, soltando uno de ellos para que cuelgue del dedo.

Atendiendo a las numerosas acepciones que pueden definirla, nos interesa resaltar tres. La primera, que se define como facultad psíquica para retener el pasado; la segunda, que se corresponde con el sustantivo “recuerdo”; y, por supuesto, la número 10, que centrará nuestra atención a continuación. Además de estos sentidos, en relación con la creación literaria, la memoria puede interpretarse como un motivo, presente en diferentes manifestaciones artísticas, o bien, ser identificada directamente con la memoria personal de un individuo. Seguidamente, nos ocupamos de la memoria en su relación con el tiempo, la literatura y los géneros autobiográficos.

La memoria, pues, está indisolublemente ligada al tiempo. Ya hace más de un siglo se popularizaron las teorías de Henri Bergson acerca de la relación entre conceptos como tiempo y duración, y en relación a ellos, incluía la idea de memoria, pero no como mero almacén de recuerdos: “El recuerdo aparece en todo momento haciendo de doble de la percepción, naciendo de ella, desarrollándose al mismo tiempo y sobreviviéndola porque es de naturaleza distinta a ella” (Bergson, 1977: 51). También está orientada a la temporalidad y Paul Ricoeur nos ofrece en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* su concepto de memoria, persona y singular; añade que, así, el vínculo de la conciencia con el pasado reside en la memoria, y a partir de este vínculo podemos situar la sensación de orientarse a lo largo del tiempo, del pasado al futuro (Ricoeur, 1999: 16-17). Asimismo, Ricoeur –en esta misma obra– nos llama la atención sobre un fenómeno estrechamente relacionado con la memoria que resulta imprescindible en el momento de centrarse en ella, el olvido. Para Ricoeur, hay olvido profundo, inexorable y olvido de lo inmemorial; pero también, olvido menor (reprimido al hablar del pasado), dicotomía entre olvido pasivo/activo (abordado mediante terapia), olvido evasivo (no querer saber) y, finalmente, olvido selectivo, porque la memoria, afortunadamente, selecciona y no podemos recordarlo todo. Ricoeur nos recuerda que no se puede borrar el pasado, aunque sí se puede reinterpretar, de modo que el pasado condiciona el futuro. Reivindicación parecida del olvido entendido no como opuesto a la memoria, la hace también Tzvetan Todorov cuando insiste en el que la memoria es una interacción entre “*supresión y conservación*” de recuerdos, dado el carácter selectivo absolutamente necesario en la memoria (2000: 16).

Al acercarnos a la relación entre memoria y creación literaria, nos aproximamos más a los planteamientos de nuestro estudio. Ahora bien, ¿qué tipo de relación existe entre la memoria cuando se elabora una obra literaria? Kathleen M. Vernon establece dos niveles al tratar de la memoria, uno más metafórico -vehículo de información e

instrumento de comunicación y contacto entre grupos alejados en tiempo y espacio- y otro más técnico y específico que se centra en la “función literaria de la memoria” (1989: 429). La aplicación de este principio se aprecia mejor en la ficción, en su uso en la estructura lógico-temporal. Toda novela proviene de la memoria de alguien, del escritor que utiliza sus propias experiencias, lo que ha vivido, leído o lo que le han contado y aún en los casos de más “pura” invención, siempre interviene la memoria. Es más, existen novelas donde se explicita esto, es decir, se llama la atención sobre el propio acto de rememoración, evidente en los casos de Faulkner o de Proust (430).

Pues bien, la memoria en su relación con el tiempo y con la creación literaria nos ayuda a comprender mejor por qué hay determinadas formas literarias en las que la acción de la memoria sobre ellas resulta mucho más visible, como es el caso de las narraciones autobiográficas. En estas últimas, la memoria tiene un papel indiscutiblemente protagonista. El papel que desempeña no solo se relaciona con la concreción de su distribución formal de lo narrado, sino también con la especificidad que aporta al tratarse en cada caso de la memoria de un individuo diferente: “La memoria tiene que ver con los sentimientos y con las actuaciones de un sujeto o de una comunidad, es pues, un ejercicio de diferenciación, de singularidad, de contraste, de autoafirmación” (Caballé, 2001b: 5). Antes de profundizar en los estudios y enfoques más relevantes, es indispensable insistir en aspectos concretos de lo que vamos a tener en cuenta en nuestra aproximación a la memoria. Ofrecíamos acepciones del diccionario para mostrar que la memoria tiene muchos valores y caras, pero sobre todo, queremos tener presente, desde un punto de vista científico que nos ayuda en su aspecto más cultural, que la memoria no es algo unitario, sino, como nos recuerda José María Ruiz-Vargas, “un conjunto de sistemas con propiedades y funciones muy distintas, que implican grados muy diferentes de complejidad” (2004: 27). Ser conscientes de la complejidad de la memoria nos ayudará en sus implicaciones sobre la invención literaria.

#### **2.1.2.1. Aproximaciones al debate en torno a los géneros autobiográficos.**

Dentro del estudio de los enfoques más representativos para la escritura autobiográfica, lo primero que llama la atención es el auge promovido en las últimas décadas, tanto desde el punto de vista de la creación como de la crítica. Para Marcos Roca Sierra, la autobiografía “parece haberse convertido últimamente en un territorio



donde se dirimen las cuestiones centrales (sujeto, autoridad, representación, referencialidad, ficcionalización) de la Teoría Literaria actual” (2003: 111-112). Contempla esta problemática diferentes perspectivas, como la de su definición y orígenes o los géneros literarios.

Los primeros intentos de definición nos conducen a su etimología. Así, *autos* (uno mismo), *bios* (vida) y *grapho* (escribir) configuran el relato de la vida de una persona escrito por sí misma. Es comúnmente aceptado que los estudios modernos más conocidos sobre este género literario aparecen con Philippe Lejeune en 1975 con su obra *El pacto autobiográfico*. Sin embargo, antes de Lejeune, podemos encontrar algunas aproximaciones al género. Así, podemos remontarnos a W. Dilthey a finales del XIX (desde una perspectiva histórica) o a un posterior impulso sobre todo en la segunda parte del siglo XX, por ejemplo con los estudios de los años cincuenta de G. Gusdorf. Una visión centrada en las manifestaciones concretas nos mostraría la evolución del género autobiográfico a lo largo del siglo XX, cada vez menos centrado en la ejemplaridad y más en el intimismo (Molero de la Iglesia, 2012: 169). No obstante, existe una problemática añadida y que deriva de su definición. Como señala Puertas Moya, impera una confusión del nombre autobiografía con sus variantes: “Bajo la problemática distinción de los subgéneros o modalidades de escritura autobiográfica se encierra la dificultad de definir correctamente un hecho tan obvio, y a la vez tan disperso, como el de la escritura sobre uno mismo” (2004b: 11). Además, a la dificultad de la definición, se suman las interacciones entre lo autobiográfico con otros géneros literarios (2004a: 18-20).

En cuanto a los orígenes históricos del género, las dos posturas más conocidas al respecto son las de Philippe Lejeune, que relaciona el género con el nacimiento de la burguesía en la sociedad industrial del siglo XIX, y la de Georges Gusdorf, que establece las causas de su aparición “en el lento proceso de desacralización experimentado por la mentalidad europea que se inicia con el protestantismo y culmina en el siglo XVIII” (Molero de la Iglesia, 2000a: 18). Uno de los autores a los que con más frecuencia se recurre para hablar de estos orígenes es el ilustrado Jean-Jacques Rousseau, aunque hay quien prefiere remontarse más atrás en el tiempo y señalar a San Agustín como precedente. Con respecto a la investigación crítica del género, James Olney estudia su evolución teniendo en cuenta los tres órdenes constitutivos de la autobiografía que han ido desplazando el foco de atención durante la trayectoria del estudio teórico del género, sin olvidar que el mismo estado de género también ha sido

cuestionado. De este modo, cada una de las etapas focalizaría el *bios*, el *autos* o la *grafé*. El interés por la autobiografía no ha dejado de crecer y los críticos más volcados en su estudio no han dejado de proponer nuevos enfoques para comprender mejor este tipo de literatura. Este es el caso, por ejemplo, de Philippe Lejeune que después del interés despertado por su estudio de 1975 ha publicado otras investigaciones posteriores y creado en 1992 la *Asociación por la autobiografía* (APA) para continuar avanzando en este sentido.

Establecidas estas premisas, vamos a exponer a continuación las posturas más reconocidas en el debate teórico sobre la autobiografía que se han centrado principalmente en el valor ficcional del género y, consecuentemente, su consideración como género literario. El debate se abrió con los argumentos opuestos de Philippe Lejeune y Paul de Man, que representan las propuestas más sólidas para determinar esta presencia o ausencia de ficcionalidad, su valor de verdad o falsedad y su literariedad. A estos dos autores se les unieron otros muchos que se posicionaron más cerca o lejos de estas opiniones y que han causado inevitablemente la aproximación entre estas dos posturas y la creación de otras nuevas. Así pues, no podemos dejar de reconocer que es Lejeune quien abre camino encauzando la reflexión teórica del género con su obra *El pacto autobiográfico* de 1975. Sus primeros planteamientos están en línea con otros autores como G. Gusdorf o Elizabeth Bruss. En conjunto, no niegan que algunas formas autobiográficas aprovechen técnicas o métodos de la novela, pero rechazan que toda la autobiografía sea ficción y, por tanto, se posicionan del lado de la autobiografía como género literario. Buscan la especificidad de la misma desde diferentes puntos de vista: histórico, pragmático y, en definitiva, genérico.

A Philippe Lejeune le corresponde la primera definición más aceptada para la autobiografía: « Récit rétrospectif en prose qu' une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu' elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » / “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando elige poner el acento sobre la vida individual, de modo particular sobre la historia de su personalidad” (Lejeune, 1975: 14). Asimismo, propone lo que denomina como “pacto autobiográfico”, donde el autor, narrador y personaje son uno solo que llevan a cabo un “pacto” con el lector. Este pacto, a pesar de entenderse como una condición *sine qua non*, habría que tomarlo más bien como un punto de partida, que nos ayude a situar la relación entre autor y lector. Así, Lejeune nos recuerda que el pacto, así definido, “supone una intención de comunicación, inmediata o

diferida” (2001: 169); esto es, crea una definición desde una perspectiva pragmática y teniendo en cuenta sobre todo a los lectores. Para Manuel Alberca, “el pacto autobiográfico es mucho más humilde y preciso, pues responde a un doble principio o *desiderátum* del autor: el principio de identidad y el principio de veracidad” (Alberca: 2007: 67). En su sentido global es un modo de lectura y un tipo de escritura, un *efecto contractual* que varía históricamente (Lejeune, 1994: 87). Por otro lado, en su afán por buscar la especificidad del género, Lejeune añade en este primer estudio una serie de elementos distribuidos por categorías que deberían darse en cada autobiografía:

1. Forma del lenguaje: a) narración, b) en prosa.
2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. Posición del narrador: a) identidad del narrador y del personaje principal, b) perspectiva retrospectiva de la narración.

En una dirección similar, se encuentran Elizabeth Bruss, que se acerca al modelo de actos de habla y Georges Gusdorf, que, antes de la propuesta de sistematización de Lejeune, ya en 1948 en “Condiciones y límites de la autobiografía” estudia el nacimiento y evolución del género y determina que su significación no se limita a verdad o falsedad, sino que se trata de una obra de arte, con estilo y belleza de imágenes: “La función propiamente literaria, artística, tiene, por consiguiente, más importancia que la función histórica u objetiva” (Gusdorf, 1991: 16). Su intento es partir de la *función* de las escrituras del yo. Además, en el estudio de Gusdorf “entre el *autos* y el *bios* se establece la difícil relación entre la ontología y la fenomenología, entre el ser y su existencia, entre la identidad y la vida” (Porrúa, 2001: 129).

Ahora bien, la polémica se inicia en 1979 con un breve ensayo de Paul de Man titulado “Autobiography as Defacement/La autobiografía como desfiguración” incluido en su libro *The Rhetoric of Romanticism*. En línea con el pensamiento posestructuralista y de la deconstrucción de Roland Barthes y Jacques Derrida. El pensamiento de Paul De Man quiere demostrar que “el lenguaje literario incesantemente socava su propio significado”; esto es, que todo lenguaje es “intrínsecamente metafísico, trabaja a base de tropos y figuras, y es un error creer que cualquier lenguaje es *literalmente* literal” (Eagleton, 1993: 175). Concretamente en el mencionado ensayo, Paul de Man no ve que

pueda realizarse una distinción entre autobiografía y ficción y, según este enfoque, se “reducirá el yo escrito a pura inmanencia del texto” (Molero de la Iglesia, 2012: 169). Para De Man, cualquier narración del yo sería ficción porque es intrínseco a la concepción retórica de la identidad. Si ya para Goethe, Proust y Valéry toda autobiografía era literatura, esto es, ficción, él mismo retoma esta visión: “justo en el momento en que parece que afirmamos que todo texto es autobiográfico, deberíamos decir que, por la misma razón, ninguno lo es o lo puede ser” (De Man, 1991: 114). A partir de este razonamiento cobra fuerza la consideración del género autobiográfico como mentira o autoengaño, no diferente de lo que pueda ser una novela: “Parece, entonces, que la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad o/o, sino que es indecible” (114). Se resiste a considerarla género literario e, incluso, añade la prosopopeya como tropo que condensa toda la teoría sobre la manifestación de la identidad o el yo autobiográfico: “la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (118). La autobiografía según De Man revela al sujeto como retórica, como figura y, por tanto: “el autor empírico y su materialidad extratextual son inaprehensibles por la dimensión lingüística y la escritura que los nombre sólo puede revelarse como su impostura, retórica vacua que escenifica la ausencia, la negación de lo real en el lenguaje” (Scarano, 2000: 692).

En definitiva, la propuesta de Paul de Man defiende la ficcionalidad inherente a la autobiografía. Según Ana Casas, este enfoque determina que “la verdad del texto autobiográfico no sería predecible fuera del lenguaje que (des)figura su voz”, y la línea psicoanalítica –derivada de las tesis de Jacques Lacan– junto con la deconstructivista, “han debilitado la creencia en el principio de identidad del yo como origen de verdad para el discurso autobiográfico” (Casas, 2012: 15). En cierto sentido, estas propuestas están estrechamente relacionadas con las concepciones filosóficas contemporáneas, en el estudio de la autorreflexividad que, en su límite, sería la inscripción total de la conciencia en el sistema general de lenguaje pensamiento (Moreiras, 1991: 130). Desde una perspectiva parecida, Olney en 1991 presupone que la autobiografía es “siempre un tropo, para él la metáfora, la sustitución del yo por las metáforas que lo conjuntan, pero que al mismo tiempo lo esconden” (Pozuelo Yvancos, 2006: 39).

Lo cierto es que a partir de *El pacto autobiográfico* de Lejeune la discusión se centró en la ficcionalidad del género y su interés y/o adscripción como género literario. P. J. Eakin, que insiste en el valor referencial de la autobiografía, explica que desde que

Georges Gusdorf marcasse el camino seguido por E. Bruss, P. Lejeune o Karl Weintraub, éstos han aceptado su premisa y se han dedicado a definir “las circunstancias culturales que han dado origen a la práctica autobiográfica, las condiciones en las que las autobiografías han sido escritas y leídas como un género literario distintivo aunque cambien a lo largo del tiempo” (Eakin, 1994: 93).

#### **2.1.2.2. Otras propuestas fronterizas.**

Con el tiempo surgen alternativas a estas dos propuestas, así como intentos de reconciliación. Es Philippe Lejeune el primero que matiza y reformula algunos de sus postulados y desarrolla direcciones concretas para su investigación. Así, con *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias* (1980) y *Moi aussi* (1986), entre otros trabajos posteriores, inicia el proyecto de hacer inventario de todo lo que se relacione con la literatura personal, como los repertorios bibliográficos publicados desde 1982 en RITM (antes *Cahiers de Semiotique Textuelle*). A partir de 1986 se declara totalmente sumergido en el universo del diario personal y en 1998 publica *Les brouillons de soi* y *Pour l'Autobiographie*. Asimismo, es cofundador en 1992 de la Association Pour l'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique (APA), en Ambérieu-en-Bugey. En *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2* de 2005 revisa el concepto y la evolución del pacto.

Tras las críticas a su definición, va remodelando su teoría a partir de sus obras de 1980 y 1986. El pacto se convierte en el compromiso de contar la verdad, porque alguien que está predispuesto a escribir su autobiografía se compromete a decir la verdad sobre sí tal como él mismo la ve, *su verdad*: “Todos los seres humanos son ingenuos al contar su vida, sea oralmente o por escrito. Corresponde al lector tomar la distancia que quiera” (Lejeune, 2004b: 272). En “El pacto 25 años después” nos cuenta la historia de esta transformación teórica; así en *Moi aussi* (1986) precisaba que la identidad no puede definirse como “algo que es” o “algo que no es”, sino que ésta es el resultado de la escritura, no previa a ella; y, previamente en *Je est un autre* (1980), ya desde la propia elección del verso de A. Rimbaud acepta la posibilidad de ambigüedades y juegos respecto a la identidad. Por tanto, se va encaminando hacia la idea de que la identidad “es una elección aquí y en cualquier parte” (2004b: 160), y aunque sigue aceptando el concepto de sinceridad, subraya preferentemente el de compromiso. Además, hace algunas reconsideraciones en la oposición verdad/mentira de la autobiografía. Una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad sobre su

vida, sino cuando dice que la dice: “El que proclama la verdad es sospechoso de decir mentiras; el que proclama una ficción es sospechoso de decir la verdad” (1999: 62). Ese compromiso de sinceridad queda por encima de la verdad, puesto que resulta menos trivial que la verdad: “La sinceridad no es decir lo que molesta, o lo que otros ocultarían, es decirlo todo –reconociendo que no se comprende-. También lo banal, así como todas las capas del yo” (1999: 64). Lejeune se aleja, de este modo, de la lectura dogmática que se hizo de su propuesta. Poco a poco va desplazando el foco sobre la *recepción* y desplazándolo hacia la *producción* de textos. El *yo* autobiográfico se ha convertido en *otro*, que además plantea dudas: “Quizás sólo seamos, en tanto que sujetos equilibrados, los personajes de una novela sin autores. La firma autobiográfica no es sin duda el instrumento de expresión de un sujeto que preexiste, ni siquiera un ‘rol’, sino más bien lo que determina la existencia misma de ‘sujetos’” (1994: 327). En *Moi aussi* (1986) revisa su definición, insistiendo en que la idea de que sus teorías eran un punto de partida que la crítica ha convertido en punto de llegada, nunca pretendió que fuera una sistematización sectaria y ortodoxa:

Creo que uno se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto total que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad (aunque ya me he cruzado en la vida con varios Philippe Lejeune...); creo que cuando digo ‘yo’ soy yo quien habla: creo en el Espíritu Santo de la primera persona. Y, ¿quién no cree en ello? Pero está claro que también suelo creer en lo contrario, o al menos lo intento. A ello se debe la fascinación que me produjo *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), que me parece ser el anti-*Pacto* por excelencia, y propone un juego enloquecedor de lucidez sobre los presupuestos del discurso autobiográfico –tan vertiginoso que acaba por hacer creer al lector que no hace lo que en realidad hace (1994: 141-2).

El *pacto autobiográfico* respondía a dos principios: de identidad y de veracidad, y se centró en lo que, a juicio de Anna Caballé, ha sido lo menos estudiado, el análisis pragmático, “un contrato de lectura en oposición al contrato de ficción” (Caballé, 2001: 8), que Lejeune explica en estos términos:

Enseguida me di cuenta de que la diferencia entre la autobiografía y la ficción no radicaba en el texto: todos los procedimientos propios de la narración, los modos de enunciación y los contenidos temáticos de las autobiografías se pueden encontrar, de forma análoga, en las novelas. La diferencia más importante estriba en lo que Gérard Genette llamará, unos años más tarde, paratexto, y que yo he llamado contrato de lectura. El de la autobiografía (identidad del autor, del narrador y del personaje, y compromiso del autor a decir la verdad sobre su vida) es esencialmente diferente del de la ficción. Aún hoy esto me parece válido (Lejeune, 2012: 50).

Las matizaciones de Lejeune, por tanto, podemos sintetizarlas en dos ideas principales: la identidad no será ni fija ni previa y ante la noción de sinceridad, mejor la de compromiso.

También suenan otras voces conscientes de esas fisuras que se abren en afirmaciones rotundas acerca de los textos autobiográficos. Así, por ejemplo, M. Bajtín señalaba la imposibilidad de identificar al sujeto del texto autobiográfico con el sujeto que escribe:

Identificar de manera absoluta a uno mismo, al propio ‘yo’ acerca del que estoy hablando, es tan imposible como levantarse uno mismo por el pelo. El mundo representado, por muy realista y verídico que sea, no puede nunca ser idéntico, desde el punto de vista cronotópico, al mundo real que representa, al mundo donde se halla el autor-creador de esa representación (Bajtín, 1989: 407).

Bajtín va en la dirección marcada por la noción que sugiere que al representarnos dejamos de ser lo representado.

En *Autobiografía y modernidad literaria* (1994) sus autores, dejando de lado orientaciones racionalistas, psicoanalíticas o semióticas, tienen en consideración la perspectiva del autobiógrafo, en la que no es el lenguaje el que me crea, sino que soy yo (el autor) con mi totalidad consciente e inconsciente el que me creo en el lenguaje. (1994: 234).

Pero si apuntábamos la idea de género “fronterizo” en este apartado, es por remitirnos a José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, quien considera que esa situación fronteriza no es exclusiva de la autobiografía. En la historia y evolución de los géneros literarios suele hallarse “un singular juego con el límite de la ficción” (1993: 180). La autobiografía es fronteriza por su propia definición –desde un punto de vista interno-, pero también por la variedad de formas que el género adquiere -desde un punto de vista externo-. Es decir, que adopta muchas formas y estilos, pero esto no es incompatible con su estatus genérico, al contrario, un género es algo “multiforme, convencional e históricamente movedizo” (2006: 19-21). Entender la autobiografía como género fronterizo acerca posturas y, tal vez, remontándonos al origen de la polémica, no sean tan incompatibles las teorías de Philippe Lejeune con las palabras de Paul de Man, puesto que sería su doble dimensión, como acto de comunicación y construcción de un yo individual, lo que mejor define la autobiografía.

Por último, antes de ocuparnos de las principales líneas de estudio de la autobiografía, quisiéramos cerrar esta sección con las reflexiones de Manuel Alberca,

autor de un reconocido estudio sobre la autoficción –de la que más tarde hablaremos-, que intenta poner un poco de orden y defender la legitimidad de la autobiografía como género literario con sus propias particularidades. Así, negando a Paul de Man argumenta que “si todo es susceptible de entenderse como ficción, no hay forma humana de reconocer o distinguir ésta, al no disponer de un término de oposición. De este modo, y por la misma razón, se podría decretar que todo es autobiografía, pues si es imposible establecer comparaciones y distinciones, todo es uno y lo mismo” (Alberca, 2007: 46). Asimismo, añade lo siguiente:

El autobiógrafo está obligado a ser veraz, al menos lo anuncia y hasta lo promete, pero si no lo es, porque se equivoca involuntariamente o de forma voluntaria mente, no podemos concluir que hace ficción. Si la memoria, de forma fortuita, olvida, confunde, no consigue recordar o tiene lagunas, esto no presupone que haga ficción, sino más bien que se equivoca, mezcla o selecciona sin ánimo o conciencia de inventar [...]. Si por el contrario el autobiógrafo inventa, sustituye o transforma deliberadamente su biografía, a eso ya no podríamos llamarle ficción, sino engaño (2007: 47).

En definitiva, para Manuel Alberca la ficción es consciente y deliberada. A menudo lo que se confunde es narración con ficción, pero una cosa es utilizar el discurso de la narración (forma ordenadora y explicativa) y otra que un sujeto narrativo sea ficticio (47).

### **2.1.2.3. Principales direcciones en el estudio de la autobiografía.**

A continuación se exponen algunas de las propuestas más relevantes en el estudio de la escritura autobiográfica organizadas según la perspectiva adoptada por los investigadores:

#### ***a) Propuestas de naturaleza pragmática.***

Derivadas directamente de la concepción del pacto de Philippe Lejeune, serían las seguidas por E. Bruss, entre otros. En España, algunos de los estudios más conocidos corresponden a Darío Villanueva o Celia Fernández Prieto. Ésta última ve en la autobiografía “tanto un modo de escritura como un modo de lectura, un *efecto contractual* variable históricamente, cuyo rasgo diferencial no se localiza en el plano formal, sino en el pragmático e institucional” (2004: 18). Por su parte, D. Villanueva hace una pragmática de la autobiografía y opina que el lector lee con “una intencionalidad contraria a la de la ficcionalidad” (1991: 114); también analiza la



dimensión temporal (modalidades: anacronía, analepsis o retrospección), las posibilidades a través de las diferentes personas gramaticales, la recepción, etc.

Junto a ellos, Francisco E. Puertas Moya (2004a), en su aproximación a la autobiografía como un modo pragmático de comunicación, propone un acercamiento descriptivo desde la semiótica. Desmenuza el género de la siguiente manera:

- Caracteres estructurales o morfo-sintácticos: Incluyen el carácter retrospectivo, la función de la memoria, el carácter contractual y el papel desempeñado por el lector.
- Caracteres sustanciales o semánticos: Sus rasgos definitorios son la referencialidad (autorreferencia como en la ficción autonovelesca); el yo (creación por medio de la escritura); el nombre propio; el narcisismo; el examen de conciencia; el proyecto autobiográfico (la conexión entre pasado, presente y futuro que da forma al plan); la sinceridad; la intimidad (el interior de uno mismo como espacio reservado); el papel de la escritura; el testimonio (como documento con una perspectiva historiográfica y sociológica más que literaria); el desdoblamiento (ser simultáneamente otro y uno mismo); la otredad (los otros que ha sido y será); y, finalmente, la identidad.
- Caracteres formales o pragmáticos: Consideración del texto como elocutivo. Incluye la persona gramatical; la opción prosa/verso; la extensión (que no suele ser significativa); el orden lineal; los olvidos; las motivaciones autobiográficas; la vida como metáfora; la firma (mediante la cual el autor suscribe su texto).

Al tratarse de un enfoque semiótico, el lector ocupa un lugar importante en el análisis de Puertas Moya. Según este planteamiento autobiográfico, “un texto especular en el que se refleja el autor no se circunscribe sólo a la vida de éste sino que acaba afectando al lector”; así el lector se convierte en elemento fundacional -contractual y dialéctico-, el otro yo en el que nos vemos reflejados. (2004a: 38-41). Si el contrato autobiográfico se resuelve en la lectura, el lector es un elemento activo en su interpretación (147).

***b) Propuestas centradas en las oposición verdad/mentira y/o la sinceridad y la autenticidad.***

Resulta más que obvio decir hoy en día que es imposible alcanzar la verdad absoluta. Parece que al contrario que en la novela, a la que le está permitido jugar con los principios de identidad y referencialidad, la autobiografía no responde tan bien a ese juego. De acuerdo con el enfoque pragmático aplicado al estudio de textos

autobiográficos que, como acabamos de ver, ha defendido Celia Fernández Prieto, entre otros, la perspectiva del lector es la que decide lo verdadero de lo autobiografiado: “Las autobiografías son autointerpretaciones, y su efecto-verdad depende de la aceptación por el lector de los criterios interpretativos” (Fernández Prieto, 1994: 126). Posteriormente añade que la verdad no es aplicable a la memoria, porque recordamos lo vivido y no vivido (contado, soñado) y estamos en el territorio del testimonio, por lo que nos aproximamos a su valor moral (Caballé y Fernández Prieto, 2010).

Por otro lado, Alicia Molero de la Iglesia, en referencia a las matizaciones de Lejeune en sus primeras teorías, coincide en que la autobiografía se fundamenta en que no es cuando se dice la verdad, sino cuando se dice que se dice, y antepone a este valor absoluto y abstracto de verdad el de autenticidad: querer decir la verdad es mayor garantía que comprobar si se dice o no. Además, en cuanto a la garantía de la autobiografía en la lectura -en línea con Lejeune y sus consideraciones pragmáticas- opina que:

No podemos fundamentar el carácter de realidad o ficción de una obra supuestamente autobiográfica en la verificación de las referencias textuales respecto a los referentes extratextuales, porque jamás podremos obtener esa garantía de verdad. Pero, si bien resulta inútil la cuestión de la verdad/no verdad del sujeto que encierra el enunciado autobiográfico, no ocurre así con su autenticidad, único valor que tendrá en cuenta el lector consciente de que se enfrenta a la verbalización de la experiencia, pero también de que el conocimiento es comunicable mediante la expresión [...] La doble naturaleza del texto autobiográfico hace que no se pueda leer como si en él estuviera contenida la vida de una persona, pero tampoco sirve de nada negar el valor biográfico de la autobiografía, cuando a esta práctica se entregan escritores y lectores con la conciencia de partir de un género que remite al autor. (2000a: 245).

Carlos Castilla del Pino también insiste en que el sujeto es capaz de errar y mentir: “Lo fundamental en las memorias es el pacto de veracidad, que no es sólo un problema factual sino ante todo moral. Se cumple aunque se esté en el error (el sujeto está equivocado pero es veraz); y se incumple en la mentira, que no es nunca un error sino algo activo” (Castilla del Pino y Caballé 2005: 116). Si Molero de la Iglesia proponía usar el término de autenticidad, Castilla del Pino se inclina por el de veracidad: “yo creo que el hombre debe ser veraz, y el ser veraz no tiene nada que ver con la verdad. Yo puedo estar equivocado pero ser veraz, y mi error no deterioraría mi relación contigo, cosa que sí haría, y para siempre, una mentira” (2005: 120). La sinceridad es un condicionamiento que se relaciona con la finalidad del autobiógrafo.

c) ***Propuestas en torno a la referencialidad.***

Paul John Eakin, a partir del cotejo de los sucesivos trabajos de Lejeune, responde así a la problemática concerniente a la referencialidad:

Si la premisa de la referencialidad autobiográfica, según la cual podemos pasar del conocimiento del texto, al conocimiento del yo, resulta ser una ficción, paradójicamente el texto no pierde valor sino todo lo contrario: al crear el texto el autobiógrafo construye un yo que de otra manera no existiría. Además, en la reciprocidad especular del mundo de la autobiografía el autor como lector se corresponde con el lector como autor, pues la participación del lector en la conciencia de autoría (lo cual parece constituir un aspecto intrínseco del texto autobiográfico) es en última instancia autorreferencial: el lector, y tal vez especialmente el crítico, es potencialmente también un autobiógrafo (Lejeune, 1994: 38).

Es decir, la no referencialidad sería un valor añadido al texto autobiográfico pues crea un yo representado que de otro modo no existiría. Se muestra interesado en la referencialidad dentro de la estructura narrativa y temporal de la autobiografía, según la cual el andamiaje narrativo no sería una construcción que se aplique sobre la realidad de nuestra experiencia, sino que formaría parte de ella (Eakin, 1994: 246). Insiste, además, en el valor pragmático del género que, como ya hemos señalado, parece ser un espacio común de otros autores.

d) ***Propuestas centradas en el lenguaje y el texto.***

Si, como nos recuerda E. Benveniste, la subjetividad está en el ejercicio del lenguaje, este aspecto también ha llamado la atención en estos estudios. Es de nuevo Celia Fernández Prieto quien igualmente se ha fijado en la influencia del lenguaje en la autobiografía y viceversa: “La narración no refleja ni copia la realidad humana, sino que la vuelve inteligible, la significa [...]. Narrar la propia vida es siempre configurarla, es construir el espacio y el tiempo del yo en el horizonte del espacio y el tiempo ajenos, públicos, ‘reales’” (1994: 126). Poco a poco, a la propuesta de De Man, según la cual el lenguaje desconfigura la propia biografía, se le va dando la vuelta, siendo el lenguaje el que dota de sentido a la biografía. La autobiografía es una construcción *a posteriori* y encontrará su valor de veracidad o mendacidad del autobiógrafo en el lector: “La identidad se alcanza precisamente cuando el lector acepta esa versión (esa figuración, esa representación) del yo y la valora como cierta, esto es, como la *incierto verdad* de la autobiografía” (130).

Así, los estudios centrados en la problemática del texto responden a uno de los tres aspectos que componen la propia noción de auto-bio-grafía, la *grafía*. El dilema en torno a la escritura para Puertas Moya está en que, al escribirse, una experiencia del mundo se hace comprensible, se significa: “Es plausible, por tanto, suponer que al ser consignada en texto, la vida adquiere una nueva dimensión de la que no disponía con anterioridad, por la que la escritura modifica y subvierte *a posteriori* el pasado, haciendo que mediante ella nada sea igual por mucho que intente parecersele y reproducirlo” (2004a: 87). Esto nos lleva a concluir que la memoria no trabaja con elementos lingüísticos (aunque posea una constitución lingüístico-gramatical *per se*), por lo que al traducir esta experiencia la transmuta a una dimensión diferente.

Darío Villanueva también se postula a favor de subrayar los rasgos más literarios dentro del género autobiográfico, destacando que más que en prosopopeyas o metáforas, la autobiografía se apoya en figuras como la paradoja, al manejar nociones irreconciliables como la realidad y la ficción; pero sobre todo la autobiografía tiene un valor “palimpsestuoso” (1993: 16), es más, “lo ficticio y lo autobiográfico *son, en consecuencia, una y la misma cosa: lenguaje y, por lo tanto, realidad*” (28-29).

Ángel G. Loureiro añade que la autobiografía trata de articular mundo, texto y yo; y que a partir de esto toca diferentes temas: historia, poder, yo, temporalidad, memoria, imaginación, representación, lenguaje y retórica (1993: 33).

#### ***e) Propuestas sobre el funcionamiento de la memoria.***

Desde una perspectiva más cercana a la neurociencia, José María Ruiz Vargas tiene en cuenta estudios e investigaciones sobre el funcionamiento de la memoria humana al objeto de entender desde ese ámbito qué tipo de operaciones tienen lugar en el acto de narrar la autobiografía y tener una posición dentro del debate. En primer lugar, nos propone una definición sencilla para la memoria: “la capacidad de los animales para adquirir, retener y utilizar conocimiento y habilidades” (2004a: 186). Concretamente a la memoria autobiográfica le corresponde “hablar de los recuerdos que una persona tiene de su vida o, más exactamente, de las *experiencias* de su vida” (183). Distingue, asimismo, entre memoria a corto plazo o memoria operativa, y memoria a largo plazo. La memoria a largo plazo, que sería la que nos interesa para la autobiografía, reconoce cuatro sistemas: memoria procedimental, sistema de representación perceptiva, memoria semántica y la memoria episódica. La memoria semántica y la episódica están muy relacionadas. Gracias al sistema de la memoria

semántica se pueden representar estados u objetos y las relaciones entre ellos aunque no se hallen presentes. Por su parte, la episódica representa el único sistema encauzado hacia el pasado, o sea, la memoria autobiográfica. Tras ocuparse de la memoria, Ruiz-Vargas se centra en la caracterización de los recuerdos, que no son otra cosa que “(re)construcciones de eventos episódicos pasados”, lo cual no significa que sean totalmente falsos ni que “la ‘base de conocimiento autobiográfico’ sea una fantasía; porque, si así fuera, no podría haber comunicación entre las personas sobre los acontecimientos experimentados”; continúa argumentado que “los investigadores coinciden plenamente a la hora de señalar que los recuerdos autobiográficos son inexactos respecto a los detalles pero muy precisos y, por lo tanto, fidedignos en lo que se refiere a la esencia de lo ocurrido”. (212). Así, en su opinión, aunque estas conclusiones resulten paradójicas, quitan sentido a gran parte del debate, puesto que “el error integrado en el recuerdo no vulneró la esencia del suceso original, ni el conocimiento general acerca del mundo físico y social”. (214). Pero no solo los recuerdos no se diseñarían de acuerdo al mundo real por la intervención de la memoria, sino que interviene algo más: “La memoria humana no está diseñada para registrar copias isomórficas de la realidad, entre otras razones porque la realidad no existe hasta que una mente no la interpreta” (2004b: 30).

José M<sup>a</sup> Ruiz-Vargas es, además, el responsable de un volumen compilador de estudios en torno a este tema en el que se aportan diferentes enfoques para la memoria y su relación con lo literario. Él mismo insiste en tener en cuenta la complejidad de la memoria, entenderla como un proceso cognitivo flexible y dinámico (1997: 11). En el mismo volumen, desde una perspectiva neurobiológica, Carmen Sandi o José Antonio Marina coinciden con Ruiz Vargas y el dinamismo de la memoria, caracterizándola como “creadora, incansable y progresista” (Marina, 1997: 55). Por su parte, Antonio Muñoz Molina subraya los nexos entre memoria y ficción (Muñoz Molina, 1997).

Del género autobiográfico propiamente dicho se ocupa Celia Fernández Prieto en “Figuraciones de la memoria en la autobiografía” para recordarnos la importancia de la memoria en la identidad, ya que sabemos quiénes somos en la medida en que sabemos cómo hemos llegado a serlo y resulta verdaderamente interesante cuando habla de relaciones con “yoes anteriores”. Junto a esto, resulta significativa y evidente la imposible separación entre yo y su memoria en la escritura autobiográfica. Respecto al género, se da la paradoja de no poder confiar absolutamente en la memoria pero al mismo tiempo cuenta con un contrato genérico (ella subraya de dimensión pragmática)

por el que se compromete a la sinceridad y veracidad. Ante esto, el lector adopta el papel de “voyeur consentido” (Fernández Prieto, 1997: 72). A su vez, la forma narrativa impone un orden a los recuerdos y los dota de un significado *a posteriori*, probablemente diferente al que tuvieron en su momento. Añade dos observaciones más; la primera en cuanto a la selección y orden de sus contenidos (determinados por las impresiones afectivas que pueden aún ejercer en la vida presente); la segunda respecto al hecho de que narrar la memoria significa continuidad y coherencia entre pasado y presente, esto es, darle unidad al yo, y que se corresponde con “el trazado de un proceso de autoformación moral” (82). Con posterioridad apunta además a la memoria en su acción de re-presentar, es decir, volver a traer al presente imágenes del pasado y funcionar como soporte de la identidad en tres sentidos: nos confirma en el deseo de continuidad del yo, nos permite trazar una historia de nosotros mismos y nos vincula a otros. Por otra parte, la memoria biográfica es explícita (frente a la implícita, que olvidamos que tenemos, centrada en instrucciones de uso para la vida) y nos hace conscientes de que la experiencia pasada afecta al presente y futuro propios; hace posible para nosotros la ilusión de abandonar el presente para volver a revivir el pasado con toda la emotividad, nos embiste ante un olor, un sabor, salta de pronto, regresa, provoca una evocación. En definitiva, la memoria busca decirse y, al hacerlo, el recuerdo se fija y se completa. (Caballé y Fernández Prieto, 2010).

Coinciden, en líneas generales, aquellos que al tratar el texto autobiográfico e interrogarse respecto a la memoria advierten que ésta cuenta con sus propios mecanismos de ordenación y selección e, incluso, es manipulable, alterable, no aséptica, y no neutral (Puertas Moya, 2004a: 29-30). De igual forma, el olvido cuenta también con un papel estructurante: “Gracias al olvido, la experiencia se concreta en rasgos sustanciales” (134).

Desde otro punto de vista, J. Bruner y S. Weisser destacan el papel protagonista de la memoria en la autobiografía y sostienen que lo representado más que nuestra vida tal cual, es nuestra *memoria*. No relatamos hechos reales, sino revisiones e interpretaciones y así mismo serán interpretadas. Sin embargo, apuntan que “sería imprudente decir que *a menos* que lo ponga por escrito, uno no tiene ningún relato textual de su vida, así como sería imprudente decir que una autobiografía literaria es el único texto de una vida” (Bruner y Weisser, 1995: 179). Lo que ocurre sería que cuando uno se ha comprometido con una versión determinada del pasado se tiende hacia esa versión. Por tanto, la autobiografía sirve para ubicarnos, definirnó e individualizarnos.

f) ***Propuestas relativas a su carácter catártico o curativo.***

Ducio Demetrio es autor de un trabajo que resulta significativo desde su mismo título, *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*, en el que se plantea el pensamiento autobiográfico como una necesidad:

Durante el proceso del recuerdo y de la escritura, habrá aprendido a sentirse mejor; su mente habrá trabajado para mantenerse fiel a los hechos vividos o bien para transfigurarlos, para despertarse, más que al pasado, al presente: a un presente renovado. Porque, y en este punto esto ya debería estar más claro, evocar es una invitación a mirar con ojos distintos el fluir de los nuevos días; repensar es reflexionar sobre el hoy comparando e identificando las profundas diferencias; rememorar es volver a colocar en su justo lugar (justo para nosotros) las acciones, las decisiones, las elecciones que han tenido lugar, y no lo hacemos para volverlas a olvidar sino, al contrario, para poderlas utilizar en otras ocasiones (1999: 19).

La autobiografía tiene dos implicaciones: una en relación con el tiempo y la otra con la identidad, además de la terapéutica que orienta todo su estudio. Así, el recuerdo “es una acción contra el olvido orientada a reafirmar la vida ante la inevitabilidad de la muerte” (65), y, por otro lado, la identidad es “ese *archipiélago de yos* conservados y perdidos, que el tiempo y el pensamiento autobiográfico se proponen, con resolución y método, acercar o fusionar” (72).

Este aspecto también ha sido destacado por Javier Sánchez Zapatero, quien indica que si el diario íntimo cuenta con un importante valor terapéutico de fortalecimiento de la propia identidad y desahogo emocional, “parece lógico pensar que la literatura autobiográfica y la creación de ficciones a partir de la propia experiencia pueden servir en ocasiones de instrumento contra el olvido. Al mismo tiempo, pueden ser herramientas a favor del conocimiento” (2011: 404-5).

g) ***Propuestas referentes a la temporalidad.***

D. Demetrio, al que acabamos de referirnos, ya señalaba este aspecto: “Intuimos que una autobiografía es, al mismo tiempo, diacronía y sincronía, transcurrir y eternidad; es –citando de nuevo a San Agustín– el descubrimiento de la paradoja: el presente es mutable e inmutable” (1999: 85)

P.J. Eakin, por su parte, se centra en su estructura: “Ninguna autobiografía es meramente cronológica, puesto que la pura cronología es inevitablemente el símbolo no sólo del orden sino también de la disolución, la pura sucesión implacable del tiempo

que pasa y destruye la vida y el significado” (1994: 246). Además conecta tiempos, pasado y futuro, en el presente de la autobiografía: “Escribir autobiografía, sin embargo, es una forma de enfrentarse a la dimensión irrecuperable del pasado [...]. El arte de la memoria nos lleva no a la vida que hemos perdido sino a la vida que todavía tenemos que vivir” (291-292).

En España, C. Castilla del Pino tiene muy en cuenta la relación entre temporalidad y escritura autobiográfica, “porque ser *es lo que se ha sido*” (Castilla del Pino y Caballé, 2005: 87). Él, como autobiógrafo, explica esta experiencia, en la que “escribir es algo más que el mero decir para contar. Escribir exige concreción, y al escribir se pone orden en el caos de lo meramente pensado o recordado” (2005: 114). En un artículo de 1987 titulado precisamente “Autobiografías”, señalaba Castilla del Pino que un objetivo destacable sería, por tanto, el de ponerse en orden *uno mismo*, esto es, una de sus primeras intenciones: “Lo diferencial de la autobiografía es que el autor es el sujeto de la misma [...] Es una característica del ser humano la posibilidad de *escindir*” (1987b); y así reivindica la propia imagen. La autobiografía representa la posibilidad de hacerse sujeto y objeto, metáfora del espejo. Y con ella accedemos no solo a las acciones o sucesos que pudiera narrar un biógrafo, sino también nuestras intenciones e interpretaciones previas y derivadas.

#### ***h) El autoconocimiento y el reconocimiento. La forja de una identidad.***

En este sentido G. Gusdorf es de los primeros en señalar que el conocimiento de uno mismo, lejos de ser algo descriptivo, tiene que tener en cuenta la propia mirada del observador, como el que se mira en el espejo: “En lenguaje bergsoniano, la autobiografía expone un diálogo entre el yo superficial, que queda a la suerte de las ocurrencias cotidianas, y el yo profundo, que vigila las profundidades donde se sentencian los valores y las constantes del ser personal” (2012: 26). Anna Caballé indica también que las escrituras autobiográficas “proporcionan respuestas concretas al hecho personalísimo de vivir”, y añade: “El autobiógrafo transforma el permanente discurso mental que uno mantiene consigo mismo en discurso verbal y por ello accesible a los otros. La vida personal queda despojada en alguna medida de su opacidad para ofrecerse como objeto de conocimiento” (Puertas Moya, 2004a: 8). José Romera Castillo insiste en las marcas peculiares básicas que corresponden al discurso autobiográfico, por un lado internas referidas a la identidad entre autor, narrador y personaje, por otro, pragmáticas, en relación al pacto que se establece entre emisor y receptor (Romera



Castillo, 2006: 26-27). El género autobiógrafo representa en esta doble vertiente “un tipo de literatura capaz de expresar y reflejar las inquietudes del ser humano contemporáneo” (Puertas Moya, 2004b: 9). Lo verdaderamente propio de esta tarea comprensiva que va de la mano de la autobiografía es su doble naturaleza, es su reflexividad: “El yo transfiere así a la escritura la necesidad de identificarse y diferenciarse, por lo que nos encontramos ante una literatura reflexiva que no sólo versa sobre el *sí mismo* sino también sobre las propias técnicas de auto-expresión utilizadas” (Puertas Moya, 2004a: 20).

Y lo que es más, este (auto)conocimiento pasivo derivado del género autobiográfico cuenta con una segunda parte activa, la proyección de una identidad, igualmente de naturaleza reflexiva. Así, Darío Villanueva, se ha centrado en el propósito de *construirse*, o “trasladándose de la posición de sujeto a la de objeto no sólo para sí, sino sobre todo para los demás” (1991: 106).

José M<sup>a</sup> Ruiz Vargas, en su empeño por destacar el papel de la memoria en estos procesos aclara que “la memoria humana es *creativa* por naturaleza: se vale de un proceso *constructivo* para codificar y de un proceso *reconstructivo* para recuperar” (2004b: 30).

Por su parte, Karl Wintraub en 1978 traza un itinerario de la formación de la individualidad desde San Agustín a Goethe para concluir con la idea de que el hombre moderno se ve a sí mismo como único, pues “al margen de todo lo que pueda ser por añadidura, es una persona dotada de una individualidad única, cuya tarea vital no es otra que la de ser fiel a su propia personalidad” (1993: 13). La escritura autobiográfica hace que tomemos conciencia de nuestra propia singularidad.

Esta singularidad no ha de entenderse en sentido esencialista, sino todo lo contrario. Así lo manifiesta Puertas Moya ya que se trata de una reconstrucción por medio de materiales diseminados en nuestra memoria:

[...] la identidad del yo cae en el embrollo de su propia justificación, en una ambigüedad irresoluble y en un callejón sin salida del que la autobiografía no hace más que dar cuenta, pues el problema está planteado en instancias extra-textuales, a saber: ideológicas, sociales y culturales que han conformado la esencia de una abigarrada y plural sociedad contemporánea (2004a: 56).

Esa doble naturaleza reflexiva que estaba presente en el proceso cognoscible y en el constructivo da cuenta irremediabilmente de que esa identidad es la de un yo desdoblado y también contradictorio, como el ser humano.

Para Ana Casas, ésta sería una de las direcciones de estudio de la literatura autobiográfica, “el problema de la identidad como construcción del yo” (2012: 14). Pero también alude a la crisis del yo autobiográfico, que no es capaz de responder a la referencialidad: “De este modo, en los últimos años se ha generalizado la tendencia a no plantear la textualidad como resultado del sujeto; al contrario se suele pensar que es el yo quien resulta construido en el texto” (14).

*i) Propuestas en torno a la ética.*

Ángel G. Loureiro defiende en sus propuestas el aspecto ético del género, necesario a su juicio. En sus argumentaciones explica que la problemática sobre el género sería superada si se considera la autobiografía “no como reproducción de una vida sino como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético” (2000-2001: 135). Para llegar a este enfoque, precisa que ha seguido el pensamiento de E. Levinas. La autobiografía hay que entenderla como acto performativo, más que como operación cognoscitiva; su carácter ético es profundamente significativo porque está dirigida al otro, supone la promesa de reconocerse y representar su verdad. (135-148).

En *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Moderns Spain* parte de las interacciones entre ética y política en la auto-escritura, que serían el autoconocimiento y el autoentendimiento. El discurso autobiográfico quiere tener un dominio temático, ser significativo, pero es que además es un acto ético, porque el sujeto se construye a través de sus propios discursos y también como respuesta y legado hacia el otro. Lleva a cabo un examen de autobiógrafos a partir de esa compleja interacción entre el desarrollo cognitivo, la política, la ética y la retórica, centrándose en Blanco White, M<sup>a</sup> Teresa León, Jorge Semprún y Juan Goytisolo. Tal enfoque sería necesario porque escribir y leer autobiografía es un compromiso ético: lo que comienza como la respuesta de un autor termina por convertirse en responsabilidad de/para los lectores (2000: 180).

**j) *Aproximaciones temáticas.***

En otros casos los estudios sobre la escritura autobiográfica han tratado de encontrar si hay un tipo de experiencias específicas que sean más frecuentes de narrar. Así, Ducio Demetrio (1999) señala cuatro ámbitos o “moradas”: amor, trabajo, ocio y muerte. Por otro lado, Puertas Moya (2004b) establece una jerarquía temática de la mano del orden cronológico común a algunas autobiografías: primer recuerdo, figura del padre/madre, primera muerte conocida, aprendizaje, primer amor, etc. No obstante, la autobiografía también se presta a patrones basados en dialécticas bajo ejes como palabra/silencio o memoria/olvido.

**k) *Otras propuestas.***

También hay otros aspectos destacables, como los estudios desde la psicología social (Soldevilla Pérez, 1993), o desde la efectividad (y no tanto en si contienen mentiras) de James D. Fernández (1999: 68).

Hay estudiosos que desde el primer momento afrontan la dimensión paradójica que encierra el género autobiográfico, con todas las características que marcan su singularidad. Esta es la postura de Laura Scarano cuando dice que:

No podemos separar radicalmente vida y obra, pero tampoco podemos explicar una por medio de la otra, sino que tenemos que transitar por ese vaivén o *borde paradójico* constitutivo de la autobiografía. Esta figuración en el discurso autobiográfico adopta una legalidad específica basada en el juego de correlaciones con el autor real, biografiable, susceptible de ser trasladado a dimensión discursiva, verbalizable. (2000: 693)

Aceptar las especificidades y limitaciones del género autobiográfico es también la postura de Noël Valis, que vincula además las peculiaridades del género a las de la propia existencia humana: “El impulso autobiográfico se inicia como manera de fijar el carácter inestable y fugaz de la experiencia humana [...], la autobiografía en sí es una imposibilidad paradójica, cuya empresa se intenta definir en el acto mismo de vivirla”; a lo que añade que la autobiografía “como texto representa el entierro del ser”, y esto a pesar de que la “insuficiencia verbal del acto autobiográfico es indiscutible” (Valis, 1991: 36).

En resumen, tras las argumentaciones de Lejeune, que establece una primera definición del género autobiográfico, buscando su especificidad en la identidad del autor, narrador y personaje, y en la firma de un *pacto* con el lector; y las argumentaciones de Paul de Man, quien niega la consideración de la autobiografía como género independiente y la entiende toda ella una ficción ante la imposibilidad de determinar con total seguridad que las experiencias que se narran sean verdaderas, esto es, que coincidan con el referente real que las suscita; también han surgido otras propuestas que, teniendo en cuenta estas dos más reconocidas y paradigmáticas de Lejeune y De Man, consideran que la autobiografía puede entenderse como el espacio donde se ponen en práctica muchas más cuestiones. Estas otras hacen menos estrictas las posturas opuestas del debate y añaden matizaciones. Ya no es tan sencillo argumentar de forma rotunda que toda autobiografía es ficción o que ninguna lo es, pero tampoco que la identidad sea previa al lenguaje o que éste sea el que en definitiva la construye o –desfigurándola– la deconstruye.

Finalmente, queremos retomar las observaciones de Manuel Alberca cuando subraya los desafíos que supone la escritura autobiográfica, recalcando la “actitud arriesgada y generosa” del autobiógrafo, puesto que “se trata de poner sobre la mesa la verdad de los secretos” (2004: 14); entre sus motivaciones y finalidades encuentra el narcisismo, satisfacer el ego, pero también, rescatar del olvido algunos recuerdos, confesarse, llegar al autoconocimiento y comunicarse con otro, objetivar lo subjetivo, o perseguir una función didáctica. Así como también volver sobre las apreciaciones de Anna Caballé, quien entiende la autobiografía como ese texto que expresa cómo he llegado a ser lo que soy, el cual podemos valorar por el testimonio, la calidad literaria, o bien, por las dos cosas (Caballé y Fernández Prieto, 2010).

#### **2.1.2.4. Tipologías.**

Además de tener en cuenta las consideraciones sobre la especificidad del género, su evolución histórica o su naturaleza más o menos ficcional, los estudios de la literatura autobiográfica también persiguen establecer modalidades. Ya en *El pacto autobiográfico* de 1975 Lejeune establece una clasificación de los géneros autobiográficos repartidos en memorias, biografías, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo.

En el ámbito hispánico, destacamos los estudios de José Romera Castillo que ha dedicado varios trabajos a recopilaciones sobre textos autobiográficos y estudios

críticos. Denomina el conjunto de subgéneros bajo la etiqueta de “literatura intimista” que se ha venido practicando durante la historia literaria; incluye en este epígrafe las mismas categorías que Lejeune y, además, añade otra variante: los *relatos autobiográficos* de ficción, en ellos “el autor, ocultándose tras la máscara de sus personajes y utilizando diversas técnicas de discurso, se biografía a través de sus obras”. (1981: 39)

Por su parte, Ángel Basanta establece una clasificación bajo el nombre de “las literaturas del yo”, para la que establece tres grupos:

[...] el primero está formado por la autobiografía propiamente dicha y sus modalidades más próximas, como memorias, diarios, dietarios y autorretratos; al segundo grupo pertenecen las autobiografías noveladas, con mezcla de realidad y ficción, y en el tercero se incluyen las novelas autobiográficas con reconocido aprovechamiento de materiales procedentes de la vida del autor o de otra personalidad histórica (1996: 7).

A su vez, según Anna Caballé la denominada literatura del yo “atiende al estudio de esos *actos de escritura* en los que el autor se enfrenta –en el mejor de los casos sin amarres- a su experiencia para descubrir después hasta dónde sus vivencias conectan con las de otros y, en concreto, con el lector” (1986: 12). Lo más común dentro de la escritura del yo sería la autobiografía en primera persona, pero sin dejar de lado una serie de manifestaciones autobiográficas fundamentales: autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios (1995: 40).

Puertas Moya elabora un repertorio de las modalidades de la escritura autobiográfica. Establece una primera distinción entre autobiografías, memorias, diarios o epistolario y otras modalidades: las autobiografías como obras fundamentalmente “centradas en la vida personal”; las memorias como obras en la que “los contextos adquieren más relevancia que lo individual”; y los diarios, “plasmación día a día del quehacer cotidiano”. Las autobiografías, frente a las memorias, reflejan un carácter más íntimo que público, y un espacio que es “el territorio del individuo común que descubre en su interioridad un caudal de experiencias que lo han llevado a ser quien es” (2004b: 16-17). Además, el libro de viajes nos interesa como modalidad literaria en la que “la subjetividad recalca en la descripción de paisajes, territorios, costumbres y tradiciones de otros lugares que va visitando y descubriendo para acceder, por contraste, a su propia interioridad” (2004b: 89). Finalmente, da ejemplos de otros géneros con presencia autobiográfica como los artículos periodísticos, entre otros.

Pues bien, por ahora vemos que se han mencionado diferentes fórmulas para denominar un tipo de expresiones similares: géneros autobiográficos, literatura intimista, literaturas del yo, escritura del yo. No obstante, resulta llamativo que, además de todas estas variantes creativas de géneros autobiográficos más o menos reconocidas, también existan otras que se crean en relación con éstas. En concreto, los tiene en cuenta Lejeune cuando habla de “géneros-frontera” o “de casos límite” en los que incluye: “la autobiografía que finge ser una biografía”, “la biografía que finge ser una autobiografía”, “todas las mezclas de novela y autobiografía” (2004a: 168). Es aquí donde aparece la autoficción, que ocupará un apartado de esta investigación.

#### **2.1.2.5. Estudios en España.**

Está bastante extendida y consensuada la opinión de que en torno a 1975 se produce un renacimiento e incremento del género desde el punto de vista de la creación, explicable en muchos casos por el cambio sociopolítico que se vivía en el país, así como por el desarrollo de la cultura posmoderna. Al parecer la escritura autobiográfica no se estudiaba por razones morales y políticas. Pero además, este fomento también tiene su reflejo en los estudios teóricos, que reciben la influencia de lo que se hacía en otros países, especialmente Francia, y que tienen que dar respuesta a ese impulso creativo que se estaba desarrollando en España.

Algunas de las investigaciones más importantes han sido llevadas a cabo por investigadores ya mencionados aquí como José Romera Castillo, José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, Manuel Alberca, Darío Villanueva, Anna Caballé, Ángel G. Loureiro, Celia Fernández Prieto, Francisco E. Puertas Moya y Alicia Molero de la Iglesia.

En cuanto a ese ‘boom’ de la escritura y de los trabajos teóricos, además de a los cambios políticos y sociales, otros como Pablo Núñez Díaz (2014) apuntan también al papel fundamental de la prensa. Incluso pueden observarse otras razones relacionadas con tendencias literarias tales como “la superación del experimentalismo de los sesenta como reacción a la literatura de compromiso social” (Molero de la Iglesia, 2000b: 532). Es decir, que hay una confluencia de factores sociales y literarios, y a este respecto Manuel Alberca destaca lo contradictorio de este auge:

[...] es un fenómeno que se reactiva en un escenario contradictorio, pues si, por un lado, choca con la ‘deconstrucción’ de la noción tradicional de autor, incluso su parodia e irrisión, por el otro, demuestra, de manera indirecta y ambivalente, la necesidad que el lector y el texto tienen del autor y de su figura textual, como anclaje inevitable de cualquier interpretación (2007: 27).

Sin embargo, además de este auge, se contaba ya con una tradición de obras autobiográficas, tal como prueban los estudios relativos a los orígenes y evolución del género de James D. Fernández o Anna Caballé: “La autobiografía moderna se ha creado a partir de múltiples tradiciones, pero su forma de descubrir y asociar intimidad e historia de la personalidad es completamente nueva” (Caballé, 2001b: 10). Aboga esta autora por el reconocimiento de la propia idiosincrasia de la autobiografía española, que a diferencia de la francesa no necesita apoyarse en el modelo por excelencia en Francia, Jean-Jacques Rousseau, ya que cuenta con su propio recorrido histórico, que se halla en estrecha relación con su cultura y su momento: “La autobiografía no es solo una categoría literaria, es también un síntoma, un producto y un reflejo de una época. Se inscribe en un contexto cultural: procede de una configuración ideológica y moral y actúa a su vez sobre la sociedad que la ha segregado” (Caballé, 2014: 412).

Además de los estudios individuales sobre el género por investigadores tan reconocidos como los citados, se han organizado multitud de congresos y seminarios, y se han publicado importantes monografías, como la *Autobiografía en España, un balance* (2004), o números especiales en revistas, a destacar los de *Anthropos* de 1991 (nº 125 y el Suplemento 29), *Anales de Literatura Española* (2001) o *Quimera* (2004). También es significativa la labor del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías SELITEN@T de la UNED y sus publicaciones en la revista *SIGNA*. Junto a esto, una mención especial merece el único centro en España dedicado en exclusiva a los estudios autobiográficos –con biblioteca, archivo, equipo de investigadores y actividades–, la Unidad de Estudios Biográficos, UEB, situada en la Universidad de Barcelona, bajo la dirección de Anna Caballé. Esta Unidad fue creada en 1994 con la colaboración de reconocidos especialistas y profesores bajo el estímulo de la que en 1992 había impulsado P. Lejeune en Francia, la APA. La Unidad contó con la publicación de una revista desde 1996, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, llamada *Memoria* a partir de 2003, y hasta 2007 fue recogiendo las principales investigaciones en el campo de la creación e investigación de la escritura autobiográfica.

### 2.1.3. Intersecciones entre la memoria y la ficción: la autoficción.

Es conocida la teoría según la cual el origen de este género se halla en la publicación de *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky, tipo de relato que se erige como un intento de *ficcionalizar* su propia experiencia. Es elegido el término *autoficción* de una manera, al parecer intencionada, para completar la casilla vacía dejada por P. Lejeune. La autoficción es concebida como aquella escritura en la que el protagonista de la ficción adopta el nombre del autor del libro, quien lo firma. Según Anne Marie Reboul, la autoficción, asimismo, obliga a “volver a pensar la relación de identidad o alteridad entre autor y narrador” (Reboul, 2001: 389). Pero lo cierto es que para comprender mejor su *aparición* habría que tener en cuenta la presencia de otras obras, especialmente dentro del panorama francés, el *Pacto* de Lejeune, por supuesto, pero también la ¿autobiografía? de R. Barthes: *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) -la “antibiografía”, según P.J. Eakin (1994: 29)-, escrita en tercera persona que pretende explicarse a sí mismo a través de pequeños fragmentos sobre su vida y su obra, de manera que todo ha de considerarse dicho por un personaje de novela. Con ella, Barthes “perpetra la abolición tanto de la memoria como de la biografía, en tanto elementos de control de este texto autorreflexivo, e insiste en que su obra autobiográfica es una obra de creación, y que el sujeto interior a ella es una producción textual” (Jay, 1993: 207).

Volviendo a la obra de Doubrovsky, según Manuel Alberca, éste no inventa el género, le da el neologismo y es a partir de entonces cuando se empieza a pensar en esta literatura desde un punto de vista teórico y genérico; es en ese momento cuando empiezan a escribirse autoficciones conscientes de serlo (Alberca, 2007: 141-144).

En Francia se sucedieron los estudios en un primer momento orientados a la definición del *nuevo* género, como los de Jacques Lecarme (1982), Vicent Colonna (1989) o las opiniones de Gérard Genette en su *Ficción y dicción* de 1993. Poco después nos encontramos con una etapa de normalización de la crítica de la mano de Philippe Gasparini y de nuevo Vicent Colonna, entre otros. Como no podía ser de otro modo, desde un primer momento se suceden las opiniones enfrentadas y la diversidad de enfoques, así por ejemplo, en 1984 Lecarme afirma que la casilla de Lejeune no estaba vacía y denomina a la literatura que la representaría “ficción novelesca y autobiográfica” (Casas, 2012: 12). Por su parte, Colonna en 1989 distingue cuatro categorías dentro de la autoficción: autoficción fantástica –inventa la existencia y es una



ficción total-, biográfica –está en la línea más próxima a lo verosímil y evita lo fantástico-, especular –reflejo del autor o del libro dentro del libro- y autorial –con una especie de narrador-autor, voz solitaria y sin cuerpo que camina de forma paralela a la historia-, y considera propias del género obras como la *Divina Comedia* de Dante o el *Aleph* de Borges (Colonna, 2012: 85-115). Esto se debe a que adopta una perspectiva diacrónica que tiene en cuenta la identificación entre autor y personaje y, asimismo, ello se basa en “determinadas figuras y recursos de la ficción, como la metalepsis y la *mise en abyme*, siguiendo a su maestro Gérard Genette, que descartaba la parte híbrida de la autoficción” (Casas, 2012: 18-19). Para Lecarme la autoficción sería una novela donde autor, personaje, protagonista y narrador “comparten la misma *identidad*” (Pozuelo Yvancos, 2012: 156-7).

Por otro lado, Gasparini, recurriendo a la polisemia del término, señala que ésta ya dificulta la reflexión teórica, y al repasar trabajos anteriores, se apoya luego en tres principios: historicidad, distinción genérica y primacía del criterio pragmático (Gasparini, 2012: 179). Sigue una perspectiva pragmática –en línea parecida a Lejeune- e incluye dos términos en su reflexión, el de *autofabulación* y el de *espacio autobiográfico*. La autofabulación, por su parte, sería la “proyección del autor en situaciones imaginarias”, es decir, no es un género, sino “un modo de narración”. Así pues, autofabulación sería toda “proyección del autor en una situación imaginaria” (179-180). Por otro lado, el espacio autobiográfico sería un opuesto para el espacio ficcional o novelesco. Apunta, finalmente, un término más, el de la *autonarración* (209).

Además de estos estudios, tenemos también noticia del primer coloquio en torno a la autoficción, dirigido por Serge Doubrovsky, cuyas actas fueron publicadas en la revista *Ritm* en 1994 (Casas, 2012).

Dentro de nuestras fronteras las investigaciones en torno a la autoficción se han multiplicado y son varios los críticos que se dedican al estudio de sus manifestaciones literarias y al intento de esclarecer las especificidades y naturaleza del género. Entre otros, destacan Alicia Molero de la Iglesia, que ha estudiado la autoficción en autores como Carlos Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Antonio Muñoz Molina o Enriqueta Antolín; Ana Casas, que ha reunido reflexiones teóricas del género en diferentes volúmenes; y José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos. Ahora bien, fue especialmente relevante la investigación de Manuel Alberca que dio como resultado *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, publicado en 2007, donde sitúa su advenimiento precisamente en el resquicio entre la muerte del autor y el auge de la

autobiografía. Entiende la autoficción como “el resultado también de un experimento de reproducción literaria asistida, que consistió en tomar genes de los dos grandes géneros narrativos, novela y autobiografía, y mezclarlos en la probeta o matriz de la casilla vacía del pacto autobiográfico elaborado por Philippe Lejeune” (Alberca, 2007: 29). Por otra parte, Ana Casas expone un acercamiento basado en un intento de caracterización y percibe la autoficción en línea con la experimentación literaria, por lo que observa las siguientes peculiaridades: desorden cronológico y fragmentarismo, multiplicación de voces y perspectivas narrativas, reflexividad y metadiscurso, así como la convivencia de materiales de diverso origen, entre otras (2012: 34-39).

Parte de la discusión en torno al género se ha centrado en sus orígenes, ¿es un género tan *nuevo* o cuenta con antecedentes? Son varios autores (Alberca, Molero de la Iglesia, Romera Castillo) los que encuentran un antecedente remoto en *El libro del Buen Amor*, siendo así el Arcipreste de Hita el primer autor que se autoficciona. Esta misma línea seguiría posteriormente la literatura picaresca de los Siglos de Oro; concretamente José Romera Castillo (2006) lo relaciona, además de con la picaresca, con las memorias y los escritos confesionales religiosos. Acabamos de ver que en el caso de Francia, Colonna también se posicionaba a favor de reconocer autoficciones anteriores.

Sabine Schlickers, recordando el *Libro del Buen Amor*, presenta lo que denomina *auto(r)ficción*, un paso más allá de la autoficción:

[...] habremos de distinguir entre un modo y un subgénero de la auto(r)ficción literaria y cinematográfica. Pero este subgénero auto(r)ficcional carece de un architexto sobre el cual se constituyen sus hipertextos, como en el caso de la novela picaresca o naturalista. Mientras el modo auto(r)ficcional es un recurso puntual [...], el subgénero auto(r)ficcional abarca textos enteros o grandes partes del texto, como en *Niebla*. Tanto el subgénero como el modo de la auto(r)ficción se vinculan estrechamente con la metalepsis y la *mise en abyme aporistique*, por lo cual forman parte integral de la narración paradójica homodiegética [...]. Los precursores literarios demostraron la vigencia de este hecho desde sus orígenes, por lo que deduzco que la autoficción, la autorficción y la mezcla de ambas, la auto(r)ficción, no se derivaron de la autobiografía, sino que son un producto de la imaginación, una ficción que juega desde su origen hasta hoy en día con la credulidad de lectores ansiosos de detectar verdades autobiográficas en la literatura, que ni siquiera debe ser autoficcional (2010: 67-8).

La aparición de la autoficción añade leña al debate sobre la especificidad de la autobiografía. Así, los investigadores de ésta como género o modalidad literaria reconocen la genericidad de la autobiografía (no ficcional) para que pueda existir un género híbrido entre ella y la pura ficción. Tanto Manuel Alberca (2007), como Ana

Casas (2012), lo sitúan a medio camino entre la novela y la autobiografía. Ana Casas, en su relación de la autoficción con la autobiografía explica lo siguiente:

El principio de sinceridad lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo. O dicho de otro modo, gracias a subvertir las formas y los pactos de lectura habituales, la autoficción propone, entre otras cosas, instaurar una relación nueva del escritor con la verdad (2012: 17).

Por otro lado, en su relación con la novela, Ana Casas opina que la autoficción nace muy apegada a la autobiografía y que después, a mediados de los ochenta, empieza a vincularse también a la novela.

Otra vez Manuel Alberca se muestra defensor de la genericidad de la autobiografía, y precisa que en las memorias “hay ejemplos de compromiso con la verdad personal y de rigor ético” (2007: 20). En *El pacto ambiguo* relaciona directamente la autoficción con su tiempo, la posmodernidad, especialmente con las corrientes de neo-narcisismo<sup>2</sup> y las teorías de la realidad como simulacro<sup>3</sup>; pero también, desde el punto de vista literario, tiene mucho que ver con que en los sesenta el experimentalismo narrativo tuvo seguidores en España, influido, a su vez, por el *Nouveau Roman* francés (25). Posteriormente, Ana Casas también hará referencia al debate de la autoficción en torno a los paradigmas de su tiempo, ya que, en su opinión, desde el Romanticismo hasta la Posmodernidad se ve una actitud que ha marcado la evolución de la “representación literaria del yo”, esto es, “caracterizada por el creciente escepticismo frente a la verdad personal y la conciencia que el individuo tiene de sí mismo” (2012: 13).

Volviendo al estudio de Alberca, para contextualizar la autoficción la sitúa en el cruce de géneros y tiene en cuenta también otras dos categorías, además de esta misma, dentro de lo que denomina *novelas del yo*: la novela autobiográfica (entre la novela puramente ficticia y la autobiografía, pero más próxima a esta última) y la autobiografía ficticia (también entre ficción y autobiografía, pero mucho más cerca de la novela). Entonces, la autoficción se diferencia de la novela autobiográfica porque resulta al mismo tiempo más transparente y más ambigua que ésta, y puede “simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo” o “camuflar un relato autobiográfico bajo la

---

<sup>2</sup> El yo de la autoficción, relacionado con el neonarcisismo –en terminología de Lypovestky-, es lo que Gonzalo Sobejano en 1988 califica como “novela ensimismada” y otros autores como “novela egoísta” (Mora, 2013: 128).

<sup>3</sup> De Jean Baudrillard.

denominación de novela. En ambos casos la vacilación lectora es de muy distinto calado. [...] En ese dilema se ha de mover el lector de una autoficción” (129). Se aventura, además, con una definición, un acuerdo de mínimos puramente formal: “una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (158); y al mismo tiempo presenta una tipología: autoficción biográfica (ficcionalización mínima), autoficción fantástica (el lector percibe aventuras como novelescas) y autobioficción (equidistancia entre pacto autobiográfico y novelesco) (182). En definitiva, la autoficción se singulariza dentro de las *novelas del yo* porque “se desarrolla en un contexto autobiográfico totalmente diferente, que es el del transparente y engañoso exhibicionismo del yo [...]. En fin, la autoficción crece en un contexto que eleva la simulación y el juego descomprometido a valor cultural superior” (296).

Sin embargo, después de la sistematización que supuso *El pacto ambiguo*, el propio Alberca (2014) evoluciona en sus planteamientos y precisa –de forma casi análoga a Lejeune después de su *Pacto*– que no se trataba de algo definitivo, sino de un punto de partida. Recuerda que ya advirtió entonces de los peligros e inconvenientes del “abuso” del concepto, e insiste en los posibles motivos del interés por este género: es símbolo de la época posmoderna (identidad neonarcisita, desprestigio de oposiciones como realidad/ficción o verdad/mentira, descreimiento en conceptos como identidad personal o compromiso autobiográfico, momento posestructuralista contradictorio); el acierto del neologismo; el éxito en España debido a su ambigüedad; el favorecimiento por interpretaciones contradictorias; y el abanico de posibilidades que abre la investigación por su peculiaridad reflexiva. Para él, la autoficción tiene mucho de éxito coyuntural y de moda, incluso de actuar como “receta” para que el autor pueda introducirse de una manera muy determinada en el relato. Finalmente, concluye Alberca que se ha llegado a la *antificción* por abuso de la autoficción, o como analiza Vicente Luis Mora en un artículo de 2015: la moda de los libros de escritores sobre ellos mismos.

Otros investigadores como Alicia Molero de la Iglesia prefieren asumir la autoficción como una forma más de novela autobiográfica, distanciándose un poco de la visión que Alberca de 2007. Así, Molero de la Iglesia opina que la autoficción pretende “una reafirmación del autor, al mismo tiempo que reivindicar su derecho a representarse desde la invención, obliga a situarnos ante una discursividad novelesca que recoge un autobiografismo más esencial que real” (Molero de la Iglesia, 2004: 327). De hecho,

reconoce la *autonovelación* como un ámbito en el que incluir autores como el Arcipreste de Hita, Torres Villarroel o Unamuno, que encuentra una eclosión creativa en el último cuarto del siglo XX (2000b: 532). La autonovelación utiliza un discurso que articula el relato “sobre sí mismo en una estructura creativa, donde la semejanza entre la propia figura y el personaje que lo representa dependerá del discrecional grado de transposición del autor en su texto” (2006: párr. 2). Además, sugiere algunas motivaciones que intervienen sobre un escritor a la hora de ponerse a escribir con este tipo de discurso: “Sólo la escritura de quien entiende la expresión artística como autoexpresión puede organizar ese proyecto literario que gira enteramente en torno a sí mismo y a las múltiples versiones del yo” (2000: 547). En definitiva, la autoficción, para Molero de la Iglesia “reivindica por un lado la subjetividad del discurso, mientras por otro busca el modo de duplicar y segmentar la identidad del yo desde un sistema de representación verbal, con estrategias como la modalización variable, la construcción laberíntica o el juego de espejos” (2006: párr. 10).

Por su parte, José Romera Castillo, quien ha impulsado significativamente la investigación en torno a la autobiografía, también tiene algo que decir sobre esta modalidad. Según él, cuando los escritores buscan en su autobiografía una finalidad literaria pueden ficcionalizar lo autobiográfico o autobiografiar lo ficticio (2006: 28). Esto se debe a dos condicionamientos, el espacio inter-genérico motivado por la posmodernidad y la autoficción como modelo de refugio de la novela (28-29). Para Romera Castillo, un ejemplo de ficcionalizar lo autobiográfico es lo que hace Goytisolo en *Coto vedado*; autobiografiar lo ficticio sería la autoficción.

José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos relaciona la autoficción con su momento, los años sesenta y setenta, teniendo muy en cuenta sus influencias, de corte más literario: por un lado el pacto autobiográfico de Lejeune, pero también su relación con los planteamientos creativos del París de esos años, incluidas la obra de Barthes (su autobiografía discontinua) y “la crisis del personaje como entidad narrativa que habían postulado algunos años antes los miembros del *Nouveau Roman*” (Pozuelo Yvancos, 2012: 154). Pozuelo Yvancos señala también un aspecto importante, y es que para él “la cuestión de la identidad en la constitución de la voz narrativa ficcional no debe plantearse como una cuestión de referencialidad” (2012: 160). Existen, por su parte, lo que denomina *figuraciones del yo narrativo personal*, a veces no coincidentes con la autoficción. No es autoficción porque se trata de un yo figurado, que frecuentemente mediante mecanismos irónicos establece una distancia con la voz personal, en “una voz

fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma” (168). Estas figuraciones aparecen en Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Claudio Magris, G. W. Sebald, Sergio Pitol, J.M. Coetzee, G. Sterne, Franz Kafka, Thomas Bernhard, etc. (168).

Finalmente, Vicente Luis Mora en su obra *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo* se centra en el espejo como símbolo potente y cómo en la literatura española contemporánea deja su huella en universales más profundos como “la identidad, el tiempo, el sueño, la posibilidad de conocimiento, la belleza, la otredad, el miedo, el esperpento” (Mora, 2013: 11). La literatura *egódica* sería “aquella literatura del ego excesivo, sobredimensionado o hinchado, cuya manifestación antonomástica sería la *autoficción*, pero que en sentido amplio engloba aquellas formas narrativas o poéticas donde la identidad es uno de los temas fundamentales (u obsesivos) del texto” (2013: 13). La autoficción, pues, estaría en la línea de géneros *egódicos*, próximos al *yoísmo* de *boom* editorial de la última literatura en España, y el narcisismo sería un elemento muy significativo dentro de ella. Aunque se esté abusando de su producción, curiosamente dice que empezó como procedimiento original y renovador, con *Juan sin tierra* (1975), *Paisajes después de la batalla* (1982) o *En los reinos de Taifa* (1986) de Juan Goytisolo (130). El autor recoge en este libro diferentes posturas en torno a la autoficción a las que en algunos casos ya nos hemos referido: híbrido entre textos ficcionales y autobiográficos (Alberca), la que la deriva de autobiografía ficcional (Puertas Moya), entre autobiografía y novela autobiográfica (Gasparini), variante autobiográfica con dosis de ficcionalidad (Carrieussecq, Vilain) y la que la sitúa dentro de una larga tradición de autofabulación (Colonna) (135). Y añade un término más, *autonovela*, como punto de encuentro de la autoficción con la metaliteratura, algo así como la *metaescritura de uno (mismo)*:

Cualquier autonovela, en consecuencia, parte de dos circularidades o especularidades: la mirada del sujeto elocutorio sobre el sujeto que escribe, y la mirada de la obra sobre sí misma. Este subgénero o tendencia tendría, por tanto, dos requisitos: una escritura total o parcialmente autobiográfica, y la autoconsciencia dentro del libro respecto a la construcción de esa experiencia vital (que puede ser la del propio autor, o la de quien escribe en relación a la experiencia de alguien muy cercano) (144).

Precisa, además, que este tipo de escritura, más que reconocer al propio *yo*, lo que hace es exhibir su propia dislocación. Es, por tanto, una escritura *en y sobre los límites* del género y sus posibilidades y limitaciones. Con respecto a la autoficción más

clásica, Mora añade una apreciación que nos parece muy relevante, y es que aunque el origen de la autoficción pueda situarse en el debate entre el pacto de Lejeune y la obra de Doubrovsky, constata que en la autoficción actual hay notablemente más carga ficticia que escritura autobiográfica.

En definitiva, los estudios de autoficción más recientes centran su atención en cuestiones de ambigüedad (como producto de dos pactos: el autobiográfico y el novelesco) e hibridismo (combinación de enunciados de realidad y ficción) (Casas, 2012); así el éxito editorial del género (Mora, 2013).

#### **2.1.4. Cuestiones literarias derivadas.**

Después de todo lo expuesto hasta aquí, quisiéramos tener en cuenta algunas consideraciones que tienen que ver con diferentes aspectos del estudio de algunos fenómenos literarios que van a aparecer en esta investigación directamente relacionados con lo planteado anteriormente.

##### **2.1.4.1. Teorías de los géneros.**

Sin ánimo de detallar exhaustivamente las teorías acerca de los géneros literarios, es preciso indicar que desde los primeros esbozos en la *Poética* de Aristóteles hasta las teorías de los géneros como fenómenos en frecuente transformación de Tzvetan Todorov, entre otras tan significativas en su momento como las derivadas de la recepción de H.R. Jauss (en un doble sentido sobre condiciones y resultado), han aparecido algunas propuestas que nos interesan particularmente.

Según Claudio Guillén, pueden adoptarse hasta seis perspectivas a la hora de acercarnos al estudio de los géneros literarios: históricamente (teniendo en cuenta su evolución), sociológicamente (entendidos los géneros como complejos sociales), pragmáticamente (sobre todo a partir de la teoría de la recepción y el papel del lector), estructuralmente (determinando sus funciones como parte de un todo), conceptualmente (entendidos con respecto a un modelo mental), y, por último, comparativamente (2005: 137-145). Por su parte, Werner Krauss recoge algunas teorizaciones, como la negación de géneros de Benedetto Croce o la de Gerard Genette, quien sostiene que en la literatura se borran las fronteras internas de las obras. De acuerdo con Krauss, pensamos que las teorías sobre géneros pueden ayudarnos a determinar rasgos generales sin tener que detenernos en los particulares, pero, como él mismo precisa, “si realmente los

géneros fueran esencias puras o principios normativos, no podrían desarrollarse ni nacer ni morir” (Krauss, 1982: 84). Hay que admitir, por tanto, la historicidad de los géneros, al igual que ya hicieron los formalistas rusos; lo que nos lleva a estar de acuerdo con estos tres principios: que cada obra nueva es un componente nuevo de su género, que los géneros se combinan y transforman constantemente, y que los géneros están sometidos al cambio generado por el paso del tiempo. Esto supone, a su vez, legitimar la capacidad para hacer subdivisiones genéricas. (84-87).

Finalmente nos interesa en especial la opinión de Philippe Lejeune, para quien “los textos literarios son *producidos* y luego *recibidos*, satisfacen esta espera o la transgreden y la obligan a renovarse” (1994: 277). Defiende, pues, la perspectiva de los géneros como “combinaciones complejas e inestables en perpetua transformación” (2012: 51).

Entendemos, en definitiva, que existen fronteras entre géneros, aunque éstas a veces sean débiles y que el hecho de poder transgredirlas significa que están ahí, aunque no las concibamos como perpetuas. En este sentido, volvemos a referirnos al artículo de Francisco J. Ávila “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros. El polo lírico frente al polo narrativo” (2006), que parte de la difícil acotación de los géneros literarios para llegar a la configuración de un espacio en el que puedan convivir unos con otros en base a relaciones de diferenciación e intersección. La finalidad de su propuesta para valorar obras en base a su adscripción genérica será la de establecer un “mapa archigenérico”, con sus cuatro polos o núcleos y un sistema de relaciones y oposiciones, en el que se pueda situar cualquier texto.



#### 2.1.4.2. Teorías en torno al sujeto y la identidad literaria.

Para entender mejor la repercusión literaria de las teorías sobre el sujeto debemos hacer referencia al contexto en el que se enmarcan, es decir, tomarlas en consideración con relación al posmodernismo y la posmodernidad<sup>4</sup>. Dado que ambas nociones no se hallan precisamente exentas de polémica y de discusión terminológica, nos parece necesario recurrir a algunos especialistas en la materia. Así, Terry Eagleton nos ofrece la siguiente apreciación: “La palabra *posmodernismo* remite generalmente a una forma de la cultura contemporánea, mientras que el término *posmodernidad* alude a un período histórico específico” (1997: 11). ¿Qué implica, pues, este paradigma histórico-cultural?

La posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas iluministas, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades (11).

Hal Foster, en un empeño por poner orden dentro de las perspectivas sobre la posmodernidad y el posmodernismo, indica que para entender ambas nociones es necesario conocer la problemática en torno al estructuralismo y el posestructuralismo de M. Foucault, J. Derrida o R. Barthes (2008: 8-10); así como el pensamiento de otras figuras como T. Adorno y su noción de estética “como un intersticio subversivo, crítico en un mundo por lo demás instrumental” (Foster, 2008: 17).

El posmodernismo también se halla en relación con el capitalismo tardío y la sociedad de consumo, con la pérdida de las narrativas dominantes, entre ellas la

---

<sup>4</sup> Según Perry Anderson, que trata en su estudio sobre los orígenes de la posmodernidad, sus primeros y diferentes usos del término y sus problemas de periodización, uno de los momentos decisivos lo encontramos en 1972 cuando aparece en Brighampton la revista *Boundary 2*, expresamente titulada *Journal of Postmodern Literature and Culture*. Por otro lado, la primera obra filosófica al respecto fue *La condición posmoderna*, de J. F. Lyotard, publicada en 1979 en París, que toma el término directamente de Ihab Hassan. Para Lyotard lo que define la condición posmoderna es la pérdida de credibilidad de las metanarrativas, los grandes mitos justificadores de la modernidad basados en la Revolución Francesa (o la autoliberación de la humanidad mediante el conocimiento) y el idealismo alemán (o el espíritu como despliegue progresivo de la verdad) (Anderson, 2000: 39). Otros momentos clave posteriores serán la conferencia pronunciada por F. Jameson en 1982 sobre la posmodernidad o *Against Posmodernism* (1989) de Alex Callinicos, *Condition of Posmodernity* (1990) de David Harvey, y, finalmente, *Illusions of Posmodernism* (1996) de Terry Eagleton. Anderson señala también la importancia de algunos sucesos políticos y sociales de cara a su periodización, así como “la lógica cultural de un capitalismo no aguerido, sino complaciente sin precedentes” (160), y la llegada de la posmodernidad a las diferentes artes.

correspondiente a la historia<sup>5</sup>. Como resultado, vemos que, por un lado, el discurso posmoderno aparece “descentrado, alegórico, esquizofrénico” (Owens, 2008: 142) y aplica a la alegoría un papel significativo (Ulmer, 2008: 142); mientras que, por otro, además de la esquizofrenia señalada –como ruptura de la relación entre significantes-, existe otro rasgo dominante como el pastiche, o parodia que ya no cuenta con sentido del humor (Jameson, 2008: 168-177); incluso la actitud marcada por la incredulidad puesta en práctica (Gregson, 2004).

Pues bien, en medio de todas estas particularidades, hay críticos que han planteado también la existencia de transformaciones en las concepciones del sujeto y la manifestación de la identidad. Las consideraciones en torno a la identidad en la posmodernidad suelen coincidir en la asunción de ésta “no como estructura monolítica y rígida”; sino que “la pretendida ‘identidad’ se asemeja, más bien, a un “crisol de ‘identidades’ subjetivas en las que se irán diferenciando unas más nucleares y otras mas subsidiarias y secundarias” (Rodrigo Alsina y Medina Bravo, 2006: 126). Siguiendo su razonamiento, la identidad sería la representación de un acto creativo y no una realidad objetivable con la que contamos previamente y a la cual aferrarse. Asimismo, el yo también aparece “saturado”, según Kenneth J. Gergen, y se ha provocado la ausencia de objetivismo en el sujeto que interpreta la realidad, que está mediatizado por el relativismo que lo vuelve quebradizo y vacilante, motivado por las relaciones múltiples con los demás.

Por otra parte, las consideraciones en torno a la subjetividad no suponen ninguna novedad como fenómeno de estudio, aunque algunas de las actuales partan de la función del yo tal como se refleja en la experiencia psicoanalítica que señaló J. Lacan en su estudio *El estadio del espejo* de 1936. Lacan, junto a M. Foucault y R. Barthes, es considerado uno de los precursores de la desestabilización del sujeto. Sin embargo, tras una subjetividad más preceptiva de la modernidad y otra más transcendental dentro del modernismo, la posmodernidad ha inaugurado nuevas formas de subjetividad, como lo que ha venido a denominarse el *giro narcisista* en nuestra sociedad en torno a finales del siglo XX<sup>6</sup>. Esto refleja, en palabras de Gilles Lypovestky, “la expresión gratuita, la

---

<sup>5</sup> Sobre el fin de la historia explica J. Baudrillard que “la historia, el sentido, el progreso ya no consiguen encontrar su velocidad de liberación [...]. La historia ya no llega a sobrepasarse a sí misma, ni a contemplar su propia finalidad, ni a soñar su propio fin; la historia se hunde en su efecto inmediato, se agota en sus efectos especiales, implosiona en la actualidad” (1992: 13-14).

<sup>6</sup> Gilles Lypovestky, para su noción de sujeto neonarcista, parte de una comparativa entre posmodernidad y modernidad, tal como hacen otros pensadores posmodernos, al modo de Richard Kearney cuando dice que “If postmodernity is where we now live, modernity is where we grew up”

primacía del acto de comunicación sobre la naturaleza de lo comunicado, la indiferencia por los contenidos, la reabsorción lúdica del sentido, la comunicación sin objetivo ni público, el emisor convertido en principal receptor” (2002: 14-5). En línea con este pensamiento, Manuel Alberca refiere alguna de las consecuencias de este modelo que, recordemos, conectaba con el género de la autoficción:

En una sociedad hiperindividualizada, el yo no conoce límites ni barreras, pues todo debe plegarse o adaptarse a la medida de los deseos. De la libertad del yo para desarrollarse frente al grupo, hemos pasado a la tiranía del yo, a la esclavitud de su ansiada perfección, que parece dar satisfacciones fugaces y necesitadas de una continua y exigente renovación: un yo nómada siempre a la busca de otro yo nuevo (Alberca, 2007: 41).

Desde una perspectiva distinta, Francisco Rubia Vila, catedrático de Medicina de la Universidad Complutense y especialista en fisiología, al estudiar la neurociencia distingue algunos matices dentro de esa identidad a la que denominamos *yo*: “A pesar de que el yo sea un producto cerebral, no existe ningún lugar en el cerebro en el que pueda localizarse. Muy probablemente, nuestro cerebro crea la experiencia del yo a partir de una multitud de experiencias, tanto las que llegan a través de nuestros sentidos como las que hemos almacenado en nuestra memoria” (2013: secc. 3, párr. 6). Además, acercándonos a los enfoques que aquí nos interesan, alude a que, al igual que se ha descubierto que existen diferentes tipos de memoria y no es única, también pudiera ser que no exista un solo *yo*:

Nuestra identidad es la suma de nuestros recuerdos, pero esos recuerdos se modifican por el contexto en el que se producen y, a veces, simplemente son confabulaciones. Con otras palabras: no podemos fiarnos completamente de ellos, de manera que el propio yo queda en entredicho. Por otra parte, sin un sentido del yo los recuerdos no tienen ningún sentido y, sin embargo, ese yo es un producto de nuestros recuerdos (secc. 11, párr. 2).

Por tanto, estas y otras apreciaciones en relación a la proyección del sujeto en la literatura, particularmente dentro de los estudios sobre la subjetividad literaria y el

---

(Kearney, 2005: 18). De este modo, para Lypovetsky, la obsesión de la época moderna por la producción y la revolución sería similar a la que la posmodernidad muestra por la información y la expresión; y la define como una época de cultura “descentrada”, “heteróclita”, “materialista”, y que al mismo tiempo puede ser “renovadora y retro”, “consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa” (Lypovetsky 2002: 11). El posmodernismo no quiere destruir las formas modernas sino que quiere vincularse con un “relajamiento del espacio artístico paralelamente a una sociedad en que las ideologías duras ya no entran, donde las instituciones buscan la opción y la participación, donde papeles e identidades se confunden, donde el individuo es flotante y tolerante” (2002: 122).

género autobiográfico, nos acercan a la complejidad del propio sujeto: “Disyunción, diáspora, pluralidad de máscaras, articulan un sujeto complejo, múltiple, precariamente ‘sujetado’ a la supuesta univocidad del nombre propio” (Scarano, 2000: 694). O bien, según la reflexión de José Luis L. Aranguren, nos hace plantearnos:

¿Qué somos, pues, en tanto que identidad? Un continuum, paradójicamente discontinuo, de retroyecto o proyecto, de memoria y esperanza, de ser uno y varios, de ser ‘ya’ y ‘todavía no’, de ‘llegar a ser’, es decir, de verdad y de mentira: no somos lo que somos y somos lo que no somos. Consistimos en ocultos o confesados, solapados o desplegados, doblez o desdoblamiento (1989: 24).

En consecuencia, lo esbozado determina que, por ejemplo en las autobiografías, más que construir, lo que hagamos sea salir de nosotros mismos y reconocemos en el desdoblamiento.

#### **a) *La muerte del autor.***

Las consideraciones en torno a este sujeto múltiple y narcisista se relacionan paralela y directamente con lo que vino a denominarse *muerte del sujeto*. Este fin del sujeto implica lo mismo que el final de la historia, es decir, no tanto un desenlace, sino un agotamiento del modelo anterior. Hay quien la entiende en estrecha relación con la muerte de Dios o la muerte del padre en enfoques filosóficos; entendida como pérdida de referente o, tal como se ha mencionado ya, “la sospecha de que la noción de identidad personal es enormemente quebradiza” (Saldaña, 2012: 369-370). Dentro de los estudios literarios, las teorías correspondientes con esta línea de pensamiento se desarrollaron en torno a la denominada muerte del autor, producto directo del pensamiento postestructuralista y la deconstrucción.

Así, Roland Barthes precisamente en su célebre artículo de 1968, “La muerte del autor”, explica que la escritura tiene la capacidad de destruir la voz que la origina puesto que “es el lenguaje, y no el autor, el que habla” (1987: 66); y quien tiene que entender ese lenguaje es el lector:

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector [...]; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin

psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (71).

Al año siguiente, M. Foucault en “¿Qué es un autor?” sostiene que no se produce una muerte, sino que el autor pierde algunos privilegios de los que se había adueñado. Entiende, a su vez, al autor como signo, como función para interpretar el texto, y no como origen, rechazando así cualquier interpretación intencional. También hace limitaciones a la lectura que exceda el papel del lector, ya que no vale cualquier lectura. Hay que ver el espacio que queda al hacer desaparecer al autor y las correspondientes implicaciones. Poco después, en 1972, J. Derrida en *Márgenes de la filosofía* habla de ese anhelo de origen para todo (que incluye al creador/autor).

Si pueden entenderse como simultáneas las teorías de la muerte del autor y la desaparición del sujeto, esto haría que se comprendiera mejor que de lo que se trata en el fondo es del fin de la interpretación enfocada en el origen como sentido único. Consecuentemente a estas teorías, se produce una respuesta en favor de la *necesidad* del autor, limitando su poder. A este respecto, Emilio Lledó responde a las implicaciones más extremas de la muerte del autor de la siguiente manera:

La mismidad del texto es precisamente la *alteridad* de su origen. Es evidente que esos *actos originadores* del texto y que resumimos con la palabra ‘autor’, no están en nuestra experiencia. Son resultado de una suposición. Pero de una suposición necesaria. De lo contrario, todo texto sería simple lenguaje. La conversión de un lenguaje en texto es, precisamente, su historicidad, o sea su ‘ser obra’ de un autor. (1992: 95-6).

Otras interpretaciones destacan la potencialidad de estas teorías, ya que, en cualquier caso, supusieron una redefinición de la figura del autor. Así, para Alfredo Saldaña, el autor puede entenderse ahora “como una manifestación textual más”, esto es, “una red descentrada e intertextual de códigos que acaba desvaneciéndose en otra red textual asimismo carente de centro” (2012: 371). Destaca, además, que más allá que la muerte del autor, los trabajos de Barthes y Foucault, por ejemplo, posibilitaron la figuración de “la textualidad como espacio abierto, inacabado y recorrido por múltiples trayectos en el que el lector –sin dejar de ser consumidor de texto- podía convertirse [en] productos del mismo” (369).

En consecuencia, la muerte del autor abre la puerta a teorías que dotan de mayor autonomía al texto y de un papel más activo para el lector, quien, según la terminología de W. Iser, tendrá la intrépida tarea de rellenar los huecos: “El autor crea el espejo, mas

es cada lector quien descubre o revela su propio reflejo” (Pérez Parejo, 2004: secc. 3, párr. 2).

***b) La identidad narrativa y el sujeto ficcional.***

Además de los planteamientos de corte hermenéutico que acabamos de mencionar, existen otras implicaciones de los nuevos modelos de subjetividad con correspondencias sobre la literatura. Nos referimos a aquellos que destacan el poder de la literatura para *construir* sujetos e identidades. Así, por ejemplo, Paul Ricoeur, articuló el término *identidad narrativa* para aludir a aquella que se alcanza mediante la función narrativa. Según Marcos Roca Sierra, “la novedad en el planteamiento de Ricoeur es la introducción de una dimensión temporal para resolver el problema de la construcción de la identidad” (2003: 54); esto es, “el sujeto *no es* sino por su acción” (Molero de la Iglesia, 2012: 173). Y con un valor añadido, admite también Roca Sierra que “la ficción se encarga de una función complementaria: la de *revelar y transformar* al sujeto” (Roca Sierra, 2003: 63).

Directamente relacionada con la investigación que nos ocupa tenemos también que tener en cuenta la existencia del denominado *sujeto ficcional*, el sujeto vacío que se rellena con la ficción. Para Vicente Luis Mora éste es:

[...] el protagonista esencial de la literatura española de la posmodernidad y que, sólo mediante la ficción (narrativa o poemática), ese sujeto ha evitado sucumbir a la disolución total, encontrando mecanismos ficcionales desde los cuales seguir gritando, con cierta artificial unidad, el dolor que le produce su error ontológico estructural, su caída a la existencia como el espejo roto de un yo perdido (2013: 175).

Alicia Molero de la Iglesia, admitiendo también la existencia de un sujeto construido a partir de la narración y la ficción, distingue algunos de los recursos que tienen lugar en ese proceso y que, por otro lado, son representativos del arte narrativo actual: “el uso de la autorreflexividad como fundamento artístico, del fragmentarismo y la doblez como procedimientos narrativos o de la reescritura como necesidad renovada de explicar la identidad del sujeto escritor y la de su escritura” (2012: 17).

En resumen, la compleja transformación de la concepción del sujeto se puede resumir de acuerdo a tres modelos:

[...] la historia filosófica de la disolución del sujeto, podemos recordar que habría dos modos básicos de apuntarla, ya señalados por Fredric Jameson: según el primero, el sujeto cartesiano, definido por Kant como trascendental, ha dejado de existir; por el segundo, que va más allá y es denominado posestructuralista, ese sujeto es en realidad una ficción y no ha existido nunca. Una tercera postura, no señalada por Jameson e integradora, sostendría que es cierto que ese sujeto trascendental desapareció, pero que en su lugar existe un sujeto débil que rellena con una ficción sostenida el vacío, compensando la solidez perdida (Mora, 2013: 21).

Junto a estas teorías, conviven también las de Zygmunt Bauman y su modernidad sólida y líquida, que consideran que ésta última se caracteriza por las identidades que cambian constantemente de forma, es decir, son líquidas, lo que hace que no sean fijas, sino maleables. O bien, las de G. Vattimo, que se alzan en favor de una infinidad de voces e interpretaciones contra la identidad.

#### **2.1.4.3. Teorías en torno a la realidad.**

En último lugar, después de repasar este conjunto de reflexiones con implicaciones sobre los estudios literarios como son las teorías sobre los géneros o sobre el sujeto, es indispensable volver a la oposición con la que abríamos este apartado: memoria/ficción, para retomar el hecho de que hayamos decidido basar la oposición de la ficción en la memoria, dejando de la lado la realidad.

Los juicios acerca de qué cosa sea la realidad presentan su propia problemática y durante la época que nos ocupa, la posmodernidad, la realidad empieza a multiplicar sus perspectivas. Para G. Vattimo y aquellos influidos por el denominado *pensamiento débil*, la realidad presenta una imagen del mundo multiplicada en otras contradictorias en lucha entre sí; por lo que, más que hechos, existen interpretaciones. No obstante, también se multiplican, en su aspecto más cultural, sus ámbitos y posibilidades: el cine, la cultura de la imagen, el marketing, la publicidad, los medios de comunicación, las formas de espectáculo y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación influyen de manera determinante en la ficcionalización de la realidad, esto es, el desplazamiento de ésta a otra consideración, la de la realidad como simulacro, en terminología de J. Baudrillard. Vicente Luis Mora alude sobre todo a las últimas transformaciones motivadas por las nuevas tecnologías de la siguiente manera:

El hombre, después del nihilismo de principios de siglo XX, del escepticismo religioso, de la muerte de los mitos, del absoluto económico y de la dispersión psíquica y social del yo, se enfrenta a nuevas tecnologías y situaciones globales y locales de disolución de su identidad: el narcisismo electrónico, el juego de sexos en la Red, la mutación de su personalidad racional, el abandono a la alineación del trabajo en cadenas de montaje o burocracia mecánica, el sexo visual solitario, el consumo de drogas euforizantes alteradoras de la conciencia, la perenne sensación de televigilancia e inseguridad ciudadana, y un largo etcétera [...]. Es decir: el trabajador de aquí a pocos años (o meses) será una persona capaz de aprender tan rápidamente como de olvidar lo aprendido (Mora, 2013: 152).

Si, para Baudrillard, el simulacro que sustituye a lo real no se entiende como simulación en sentido teatral o de imagen en el espejo, sino de una “pantalla”, lo que resulta es que ya no hay un espacio privado, ya “no estamos en el drama de la alienación, sino en el éxtasis de la comunicación” (1988: 18).

Dentro de la creación literaria, ante estas visiones poco reales de la realidad, se recuperan modelos literarios propios del “anti-realismo” como son la metanarración y la metaficción (Fludernik, 2009: 60-61). Así, la metanarratividad (la capacidad de una obra de aludirse a sí misma) es una forma de crear metaficción, siendo la metaficción el género al que puede llegarse a través de otras técnicas:

El término metaficción remite a dos contenidos que no son excluyentes, sino complementarios: uno, la puesta en evidencia del carácter ficcional de la comunicación literaria, que se efectúa desde el interior del propio discurso; el otro, la autorreferencialidad o la reflexión que sobre sí mismo emprende el discurso, convirtiéndose en un metalenguaje. Ambos contenidos están, como apunto, claramente imbricados en cuanto la denuncia de la ficcionalidad puede convertirse en el punto de partida para una reflexión metateórica, o viceversa, esta última puede conducir a la demostración de los mecanismos productores de ficcionalidad (Pérez Bowie, 1992: 91).

Para Barthes, la metaliteratura se desarrolla cuando “la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura” (1983: 127).

Este nuevo paradigma que viene a sustituir la realidad no por otra, sino por muchas otras y que, al igual que ha fragmentado el sujeto, también impone una nueva visión para el acontecer de los sucesos. Se aplica, por tanto, una nueva percepción: “un tiempo pluridimensional, ambiguo, reversible, polivalente, atemporal: el no-tiempo”. (Vidal Jiménez, 1999: 36). Este nuevo tiempo tiene su perfecta correspondencia en ese modelo de lo ubicuo e instantáneo que representan las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. La constatación de este desplazamiento en el modelo temporal es visible en la literatura como señalan, entre otros, P. Lejeune al hablar del



paso del tiempo cíclico y repetitivo al tiempo lineal e irreversible para llegar al “tiempo fragmentado” que se correspondería con esa “loca aceleración de la comunicación en el espacio en detrimento de la transmisión en el tiempo, de una generación a otra” (2012: 54). Y es que desde las teorías del cronotopo de Bajtín somos aún más conscientes de la importancia de las conexiones entre tiempo y espacio dentro de una obra literaria, importancia con reflejos en la temática y la expresión figurativa.

A su vez, K. Fallend ha trabajado el tema del tiempo como obsesión dentro del siglo XX como parte de un mismo contexto interdisciplinario, entre física, matemáticas, psicología, filosofía, lingüística, teoría y crítica literaria. Lleva a cabo un repaso del concepto de tiempo en la física (en su versión de tiempo “absoluto” newtoniano y de tiempo tetradimensional de Einstein), así como a través de las concepciones de tiempo filosófico (la idea que una persona tiene acerca del tiempo), tiempo mítico (en base a una teoría circular) y tiempo lingüístico (visión del tiempo relacionada con el “verbo”). En cuanto a la temporalidad en la novela, explica que resulta crucial dado que “la literatura, como la música, es un arte que se articula en el tiempo” y, a su vez, la novela “no solamente se encuentra sujeta al tiempo, sino que lo emplea como un importante elemento compositivo” (1998: 18). Esto que fue muy útil en la construcción de la novela realista del XIX, tiene una respuesta de desconfianza en la llamada “renovación” del siglo XX<sup>7</sup>, que sería la de rechazo al orden y la unidad, y su sustitución por pedazos, haciendo difícil una imagen cerrada y estable del mundo, el cual “se ha vuelto inestable, inquietante, peligroso” (21). A éste le corresponde, pues, una visión también “fracturada, acelerada y plural de la vida” (27), interpretada mediante la experiencia de la simultaneidad, que muestre “las experiencias del hombre en el mundo de hoy: circunstancias caóticas, nuevas formas de comprender la realidad, enajenación y asociabilidad” (35). En cuanto a su relación con el espacio, la simultaneidad se asocia con la coexistencia, que a su vez ordena el espacio. Lo que se consigue, en definitiva, es transformar el tiempo en espacio (43).

J. Baudrillard concretaba esa finalidad de la historia en la idea de que “ya no tenemos ninguna confianza en el sentido o en la finalidad del acontecimiento” (1992: 21).

---

<sup>7</sup> En un breve repaso por ese siglo XX, Fallend pasa del concepto temporal de Bergson en el modernismo, al cambio operado por Faulkner, así como la anulación temporal en la novela contemporánea: *Nouveau Roman* francés y *Boom* hispanoamericano. Hay un empeño de la literatura por deshacerse del tiempo que convive con estructuras que sustentan una acción “a-cronológica, circular y simultánea, acompañada por la desviación temporal, entrelazamiento y superposición de los distintos niveles, con el fin de alcanzar una realidad ‘totalizante’” (26).

### 2.1.5. Conclusiones.

Tras todo lo expuesto en esta aproximación a la narrativa del yo, así como a su contexto e implicaciones, se extraen dos tipos de conclusiones:

#### 1) Literatura del yo.

Como vamos a explicar a continuación, Juan Goytisolo toma parte de la renovación del género autobiográfico que se produce en España a partir de los años setenta, igual que ya había participado activamente de lo que se conoce como *nueva narrativa* o *narrativa experimental* de los sesenta. Es importante ubicar a Goytisolo en estas corrientes renovadoras y recordar, como acabamos de ver, que hay un auge en la producción y estudio de la literatura de la memoria durante el último cuarto del siglo XX y una moda de la literatura del yo en general –con auténtica predilección por el género de la autoficción en los últimos años- a la que muchos escritores de prestigio no pueden evitar sucumbir.

Hemos repasado algunos de los aspectos más estudiados en los textos autobiográficos, como, por ejemplo, los de género: su genericidad, su relación con otros géneros como la novela o su división en otras tipologías (diarios, memorias, libros de viaje), o la encrucijada con nuevas modalidades, como la autoficción. Pero también las especificidades que han protagonizado los debates en torno a estos textos: literariedad, autenticidad, referencialidad o principio de identidad (que nos interesa particularmente). De manera diacrónica y teniendo en cuenta la opinión de Anna Caballé, si los años ochenta están marcados por el pacto autobiográfico y los noventa por la *identidad narrativa* de Ricoeur, al siglo XXI le corresponden las aportaciones de la neurociencia; así será fundamental tener en cuenta algunas posturas, como la de A. Damasio: “la identidad narrativa es una noción biológica, antes que lingüística o cultural. El Yo (o Self) no es una entidad formal sino un componente fluido que se actualiza constantemente y que resulta decisivo a la hora de asegurar la continuidad del ser, de la propia identidad, día tras día” (Caballé, 2012: 143-4). Estas teorías combinan a la perfección con el estudio de la autobiografía a través de su función autorreguladora y de restablecimiento emocional de P. J. Eakin (2012: 146) y otros ya aludidos. Virgilio Tortosa indica al respecto que cada teórico encuentra su apoyo en una faceta concreta: Dilthey en la historia, Gusdorf en la antropología filosófica, Lejeune en el derecho,

Bruss en las teorías del lenguaje, Eakin en la psicología, Jay en la filosofía, De Man en la filosofía del lenguaje y la lingüística y Darío Villanueva en la teoría de la literatura; Tortosa también vincula la escritura autobiográfica a la sociedad vigente del momento, como *reflejo* de la misma (2001: 264-5).

Resumidamente, contamos con la convivencia de diferentes posturas, menos opuestas de lo que en principio parecían: los que aceptan que el objeto de la autobiografía es la reconstrucción de una vida y a partir de este relato autobiográfico se puede hablar de la presencia de una identidad, y los que sostienen que detrás de la autobiografía y de cualquier autoría no hay más que una “ilusión biográfica”, es decir, silencio, sustitución y vacío, en definitiva, una absoluta ficcionalidad (Garrido Domínguez, 2011: 101-107). Es decir, actitudes en torno a una concepción referencial o no referencial.

Los motivos por los que este tipo de literatura es cultivada por tantos escritores son variados, pero lo que implica ponerse a escribir sobre uno mismo y cuestionar su pasado es, en cualquier caso, fundamental para nuestro análisis a continuación. Señala Anna Caballé que “el valor trascendente de la literatura de la memoria” crea “un espacio imprescindible para comprender la dialéctica yo/mundo en medio de la cual transcurre la vida del ser humano” (2001a: 40).

En relación a la problemática que se deriva a partir de esta literatura, debemos reconocer que una de las cuestiones que más ha preocupado es el hecho de que tal vez la vida narrada no equivale a la vida vivida. Al respecto, José M<sup>a</sup> Ruiz Vargas, en referencia a las *memorias* de Gabriel García Márquez, apunta que su texto es un ejemplo de cómo resolver el “problema” de los recuerdos cuando expresa el colombiano que “La vida no es la que uno vivió, sino la que recuerda y cómo la recuerda para contarla” (Ruiz-Vargas, 2004b).

Asimismo, y gracias, entre otros, a los autores vinculados a la deconstrucción, sabemos que hablar de *uno mismo* es imposible, al menos de forma exclusiva, ya que contar algo sobre sí y, al mismo tiempo, formar parte de ello conlleva reconocer las huellas de los demás sobre nosotros, por mucho que se quiera ponderar el valor de exaltación de la individualidad.

Finalmente y respecto al género de la autoficción, es importante recalcar que éste no solo nace motivado por su contexto –la posmodernidad y las nuevas técnicas literarias- sino que es también una consecuencia directa del escepticismo despertado en torno a la capacidad de la autobiografía para relatar la propia vida. La autoficción puede

entenderse como el resultado de tender puentes entre categorías como la memoria y la ficción, pero no es el único caso ni el más novedoso, como nos recuerda Antonio Muñoz Molina. Puesto que la literatura se hace con la memoria, o lo que es lo mismo, las fronteras entre una y otra se muestran más difusas que nunca si tenemos en cuenta que no solo cuando recordamos de alguna manera, ficcionalizamos –más o menos conscientemente-, también cuando ficcionalizamos no inventamos todo, a veces se dan cita sensaciones olvidadas; recordar y olvidar no parecen tan diferentes de escribir y borrar: “Ni la memoria se limita a recordar ni la imaginación inventa siempre” (Muñoz Molina, 1997:60). En el núcleo del debate ante lo referencial o no referencial relativo a los géneros autobiográficos, la autoficción ha hecho su propio juego. La autoficción planea en el campo de la novela y de la autobiografía pero sin comprometerse con ninguno. Este género permite un salto epistemológico que mueve al escritor al centro de la ficción, responde a una nueva necesidad suya y la ambigüedad que le permite hace que el pacto imperante sea el ficcional, esto es, no tiene que contar su vida. La autoficción responde a una necesidad interna de la literatura como sistema en permanente transformación.

## **2) Teoría literaria y posmodernidad.**

Por otro lado, las teorías a las que hemos aludido respecto a la disolución del sujeto abren nuevas posibilidades para la representación de la identidad en la literatura. Como apunta M<sup>a</sup> Pilar Saiz Cerrada, hoy más que nunca se habla de “una identidad que se construye, reconstruye, deconstruye...” (2012: 54). La literatura actualmente se encuentra dominada por “la autorreflexividad como fundamento artístico, el enmascaramiento como procedimiento narrativo y la reescritura como necesidad renovada de explicar la identidad del sujeto escritor y la de su literatura” (Molero de la Iglesia, 2006: párr. 19). Tiene que ver, por supuesto, con rasgos de la posmodernidad, a la que ya nos hemos referido como “transformación de la realidad en imágenes, fragmentación del tiempo en una especie de presentes perpetuos” (Jameson, 2008: 186). A propósito de esto, Umberto Eco distinguía también cuatro categorías del posmodernismo aplicadas a la literatura: metanarratividad, dialogismo, *double coding* e ironía textual (Eco, 2005: 223-246).

El tipo de literatura que nos ocupa, la autobiográfica, la autoficcional y la que se mueve, en definitiva, en las parcelas del *yo* representado se ajusta a la perfección a la

representación de las preocupaciones del posmodernismo: la identidad y la temporalidad como juego de dos movimientos complementarios. La literatura consciente del mundo posmoderno refleja al individuo en el caos, no ajeno, sino perfectamente informado, incluso sobre-informado; o como de otro modo explica T. Eagleton:

El modernismo creía que era lo suficientemente viejo como para recordar la época en la que había fundamentos sólidos para la existencia humana, y todavía no se había recuperado del impacto de haber sido expulsado de ella a patadas. [...] El posmodernismo es demasiado joven para recordar la época en que (según se rumoreaba) existían la verdad, la identidad y la realidad, y por tanto no percibe ningún vertiginoso abismo bajo sus pies. Está acostumbrado a pisar en el aire y no tiene ninguna sensación de vértigo (2005: 69-70).

*Por eso quiso volverse apátrida.  
No porque simplemente tuviera ganas de moverse.  
Hay judíos errantes expulsados por la historia.  
Puede haber españoles errantes expulsados por su propia historia*  
(Lange, 2014: 100).

## **2.2. Presentación crítica de la obra de Juan Goytisolo.**

¿Por qué elegir los textos de un autor como Juan Goytisolo? Como vamos a ver a continuación, hay infinidad de acercamientos a la obra de este reconocido autor y puede resultar arriesgado intentar aportar algo nuevo a esa ingente cantidad de estudios. Sin embargo, es necesario recordar que nuestra intención no es la de hacer una investigación *sobre* Juan Goytisolo, sino *a partir de* Juan Goytisolo. Esto es, tomar sus obras como ejemplo para los asuntos de teoría literaria que nos interesan. La pregunta por tanto no sería la formulada, sino más bien la siguiente: ¿responde la obra de Goytisolo a nuestras expectativas? En nuestra opinión sí. Su obra es paradigmática en cuanto a los estudios de la narrativa del *yo*, tal como ha apuntado, entre otros, Manuel Alberca, que opina que el escritor barcelonés “ha mostrado de manera práctica la complejidad de los mecanismos gramaticales y de los recursos onomásticos para señalar las fisuras de la personalidad, pero sin dejar de afirmarla” (2007: 217).

### **2.2.1. Juan Goytisolo, escritor.**

El propio Juan Goytisolo, nacido en 1931, ha elaborado diferentes presentaciones de sí mismo a lo largo de su extensa carrera, como muestra el siguiente ejemplo:

Nacido en Barcelona, no me expreso en catalán. Tampoco soy vasco, no obstante mi apellido. Si bien escribo y publico en castellano, no vivo desde hace décadas en la península y me sitúo al margen del escalafón. Por ello me etiquetaron primero como afrancesado, aunque sólo he redactado en francés un puñado de artículos. Ahora me llaman, muy cortésmente, moro por el hecho de dominar el árabe dialectal de Marruecos y haberme afincado en Marraquech. Ni nuestros entomólogos universitarios, con sus rutinarias clasificaciones, ni nuestros críticos literarios, tan propensos a la vacuidad y la redundancia, alcanzan a incluirme en el comodín de una generación, la que ellos denominan ‘del medio siglo’, por más que coincida cronológicamente con los agavillados en ella. Mi experiencia personal y literaria es radicalmente distinta y, por consiguiente, mi obra también (*Tradición y disidencia*: 13-14).

Baste esta presentación para entender que estamos ante un escritor no solo singular, sino también consciente y satisfecho de esa singularidad. Lo cierto es que una de las características que marcan su vida y obra será la de participar de espacios diversos. Desde que en 1956 se marchara *definitivamente*<sup>8</sup> de España y se instalara en París, ha viajado por diferentes países como Siria, Líbano, Jordania. Ha sido profesor en EEUU y reportero en Sarajevo, Chechenia, Capadocia y Argelia. En 1981 compró una casa cerca de la plaza de Xemaá-el-Fná de Marrakech, donde se instaló definitivamente en 1997, pero ni siquiera entonces ha dejado de viajar.

En un primer momento se le ubica dentro de la denominada *generación de medio siglo* o *generación del 50'*, pero en su caso sería sobre todo por la coincidencia de los años en que empezó a publicar sus primeras obras literarias, sin embargo, pronto se desmarca de la literatura correspondiente a esta tendencia. En los años sesenta y setenta encontramos en España la curiosa coincidencia de dos líneas estéticas, una que quería continuar con una narración convencional y otra más escasa, que se aproximaba a la literatura experimental, cuyo iniciador sería Luis Martín Santos, seguido de cerca por otros como Juan Goytisolo: “La publicación de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos marca un cambio de rumbo en la novela española y crea una nueva teoría estética en la que el discurso ya no va a estar supeditado al contexto que recrea, sirviéndole de vehículo o medio de comunicación, sino que ambos van a ir caminando a la par” (Sobejano-Morán, 1995: 40).

Con respecto a su obra, por tanto, suele hacerse una diferenciación entre aquella escrita antes de esa línea renovadora y la que había escrito hasta entonces. Esta división por etapas viene legitimada incluso por él mismo cuando en diferentes ocasiones reconoce que asume la responsabilidad de sus obras solo a partir de *Señas de identidad* (1966) y *El furgón de cola* (1967) (Goytisolo, *Obras Completas I*: 12).

A la etapa anterior a estas últimas se la ha denominado fase de realismo crítico (Black, 2001), o también tradicional de tipo neorrealista (Dehennin, 1989b: 37). Sin embargo, existen otras opiniones que aunque reconocen este cambio, también advierten otros ciclos creativos en su obra, bien anteriores a *Señas* o posteriores a la etapa que esta obra inaugura. Así, por ejemplo, para José Carlos Pérez (1984), al igual que para Santos Sanz Villanueva o Gonzalo Sobejano, la etapa de subjetivismo que comprende *Señas*,

---

<sup>8</sup> Como ha explicado en numerosas ocasiones, en el momento de su exilio, primero físico, motivado principalmente por razones políticas, también lo fue después moral, social, ideológico y sexual. Solo la lengua lo mantendrá unido a su patria, que considerará entonces, cervantina.

*Don Julián, Juan sin tierra, Makbara y Paisajes* iría precedida de otras dos: la primera de imaginación y ensueño pero de ambiente realista (*Juego de manos, Duelo en el paraíso, El circo y Fiestas*) y la segunda de espíritu social y compromiso (*La resaca, Campos de Níjar, Para vivir aquí, La isla, La Chanca, Fin de fiesta y Pueblo en marcha*). En similar dirección, Gonzalo Navajas también distingue esos mismos períodos anteriores a *Señas*: el primero de crítica de España (1949-1958) y el segundo de testimonio con tendencia a los libros de viaje (1958-1962). Igualmente, para Ramón Buckley, estas primeras obras estarían marcadas por la mezcla de estilos de objetivismo extremo y subjetivismo lírico (Buckley, 1968: 145).

A propósito de la etapa abierta a partir de *Señas* como obra de transición, la crítica destaca el triunfo de la subjetividad y la complejidad lingüística (Gallego Fernández de Aránguiz, 2001); la producción de una novelística experimental con predominio del “discurso” sobre la “historia” (Dehennin, 1989b: 37); la visión de su obra como aspiración a liberarse de estructuras preconcebidas<sup>9</sup> (Fallend, 1988: 64); el cambio en la escritura relacionado con la contemporaneidad<sup>10</sup> (Barrio, 1993); la noción de *destrucción creadora* de Linda Gould Levine, que es a su vez una idea compartida por el autor<sup>11</sup> y por otros críticos (Vicente Hernando, 1990: 64); o también la valoración de su obra de ruptura marcada específicamente por la ambigüedad de un sujeto cultural<sup>12</sup> (Cros, 2015). El propio Goytisolo se suma a las opiniones de diferenciación a partir de *Señas* y ha declarado en más de una ocasión que, desde entonces, no distingue entre prosa y poesía, sino que utiliza un “verso libre narrativo”, un estilo que “rompe la ortografía y la linealidad del argumento y en el que las crónicas de prensa se mezclan

---

<sup>9</sup> Añade Ksenija Fallend sobre esta diferenciación: “Si la obra goytisoliana anterior a la trilogía de Álvaro Mendiola fue un producto entrañable de la posguerra española, su obra posterior muestra un claro signo de universalización de temas, ideas y técnicas” (1998: 66).

<sup>10</sup> Ariel del Barrio se refiere a algunos aspectos que ya hemos reseñado al tratar la posmodernidad:

A partir de los años sesenta se produce una alteración de la conciencia social e individual del hombre en concordancia con las estructuras de cambio de la civilización contemporánea. El mundo se presenta discordante y plurilingüe, dinámico y marcadamente transitorio. El objetivo de la literatura no es ya informar y concientizar, sino tratar de expresar esta complejidad a través del arte. (1993: 80).

<sup>11</sup> En palabras de Goytisolo: “Para mí, la destrucción va ligada a la construcción, una relación dialéctica. Cervantes es el mayor destructor que conozco de formas literarias y es el mayor creador de formas literarias. Para mí son dos operaciones ligadas” (Goytisolo, 1982b: 155).

<sup>12</sup> Edmond Cros se refiere a la ruptura como “esta fusión de los efectos de la memoria colectiva y de la interiorización de la experiencia, la que, en el seno de la morfogénesis, promueve, entre más factores sin lugar a duda, el proceso dinámico que reorganiza la materia textual en torno a un centro de programación” (2015: 50).



con las citas de los clásicos, las canciones populares con los diálogos de películas baratas y la religión con la pornografía” (Rodríguez Marcos, 2015a).

Al parecer, en un primer momento la ruptura está influenciada por el estructuralismo y progresivamente se empapa del contexto intelectual y literario francés del momento (M. Foucault, R. Barthes, E. Benveniste<sup>13</sup>, etc.), sobre todo los textos correspondientes a la trilogía<sup>14</sup> (Cornago Bernal, 2001).

Como decíamos, después de *Señas* encontramos opiniones que engloban todas sus obras bajo una misma fase renovadora y otras que distinguen una serie de ciclos. Por ejemplo, Yannick Llored (2009) distingue un primer momento de la trilogía y *Makbara* (hasta 1980) y otras líneas paralelas –bifurcación en una rama mudéjar y la disgregación de la ideologías occidentales por medio de la parodia<sup>15</sup>, al mismo tiempo que puntualiza las influencias del estructuralismo lingüístico de Benveniste en los sesenta y del post-estructuralismo en los ochenta. Otros autores distinguen en su evolución una etapa correspondiente a la denominada *obra tardía* –a partir de 1993- (Davis, 2007), con una tendencia a la *desautorización* (Adriensen, 2007) o hacia una exhibición del “proyecto performativo de creación del propio mecanismo textual<sup>16</sup>” (Cornago Bernal, 2001: 261). Javier Escudero (1994: 24) observa en su trayectoria hasta los años noventa tres etapas: joven (1954-8), objetivismo social (1958-1962) y la trilogía Mendiola (1966-1975); posteriormente, para él *Makbara* y *Cuarentena* abren una línea de temas de misticismo y espiritualidad. Otra interesante clasificación sería la proporcionada por Carmen Valcárcel, que distribuye la obra en círculos o trilogías; de esta manera, habría una primera trilogía que narra su liberación personal y literaria (1966-1975), después otra de escritura mestiza y multicultural (*Makbara*, *Paisajes* y

---

<sup>13</sup> La lectura de E. Benveniste (1966) es fundamental para entender la dicotomía *historia* vs. *discurso* que aplica a su manera en sus obras. Respecto a la literatura que se hacía entonces opina lo siguiente: “Con *El Jarama* culmina y se eclipsa la ‘historia’; con *Tiempo de silencio* renace y adquiere nueva vigencia el ‘discurso’. Decíamos antes que una corriente novelística actual, siguiendo los pasos de la poesía, tiende a centrar su interés no en la ‘representatividad’ sino en el lenguaje, y el autor propende a disolver el relato de los acontecimientos y acciones en el murmullo de su propio discurso” (Goytisolo, *Disidencias*: 199).

<sup>14</sup> Precisa Óscar Cornago Bernal que estas influencias activan un mecanismo de tejer y destejer que se puso en práctica de diferente manera en sus obras; en *Don Julián* “a través del violento ritual iniciático”; en *Juan sin tierra* por “la deformación fonográfica que aboca al vacío final de la página en blanco”; en *Makbara* por “la sensual, turbulenta y teatral fiesta de presencias desvanecidas al caer la tarde en la plaza Xemaá-El-Fná”; en *Virtudes* por “los reiterativos y acartonados juegos ceremoniales”; y en *Cuarentena* por el “viaje devastador y también iniciático” (Cornago Bernal, 2001: 261).

<sup>15</sup> Yannick Llored, analizando el periodo entre 1980 al 2000, describe el discurso adoptado por Goytisolo a partir de un lenguaje de vuelta a los orígenes, encarnado constantemente en la transgresión de los límites: de las distintas figuraciones del yo, los géneros literarios, las lenguas, culturas e ideologías.

<sup>16</sup> Este proceso es evidente para Cornago Bernal a partir de *Saga*, pero con estrategias textuales ya anticipadas en *Paisajes*, que se caracterizan por acarrear un “mecanismo textual que [se] abre para mostrar sus rudimentos, sus piezas y articulaciones” (2001: 261).

*Virtudes*), a continuación una de compromiso ético y denuncia cívica (*Cuarentena, Saga y Sitio*) y, finalmente, una de novela cervantina y coral (*Semanas, Carajicomedia y Telón*), al mismo tiempo que se aprecia una creciente obsesión por la muerte (2004: 173-4). Por su parte, Marco Kunz también marca un cambio de rumbo a partir de *Señas*, y lo relaciona con la influencia y recuperación de Cervantes en muchos de los procedimientos que sigue; su obra desde entonces, para él, se caracteriza por dos tendencias opuestas:

[...] por un lado, las fuerzas centrífugas de la estética, como la polifonía, atopía, acronía o el yo múltiple, relativizan y disuelven todos los elementos que normalmente refuerzan la cohesión formal y la coherencia semántica de una novela; por otro, el único centro constante de estos textos es el *ego* autorial, que se manifiesta en los dobles ficticios de J.G., las referencias autobiográficas y auto-intertextuales (Kunz, 2009a: 215).

Lo cierto es que, con períodos de mayor o menor calidad literaria reconocida, Juan Goytisolo es uno de los escritores contemporáneos más estudiados y hay quien prefiere centrarse en ver continuidades independientes a sus cambios de estilo, como podrían ser la temática de España o de indagación personal (Barrio 1993: 81).

Prueba de su reconocimiento sería el hecho de haber recibido galardones tan importantes como el Premio Formentor en 2012 o, fuera del reconocimiento institucional de España, el Premio Europalia en 1985, el Octavio Paz en 2002 o el Juan Rulfo en 2004. De nuevo en España, en fechas más recientes le es concedido el Premio Nacional de las Letras en 2008 y ha sido aún más reconocido por ser el ganador del Premio Cervantes 2014, en opinión del jurado por “su capacidad indagatoria en el lenguaje, propuestas estilísticas complejas, desarrolladas en diversos géneros literarios; por su voluntad de integrar a las dos orillas, a la tradición heterodoxa española y por su apuesta permanente por el diálogo intercultural” (Rodríguez Marcos, 2014a). Goytisolo pronuncia entonces un discurso<sup>17</sup> de marcado compromiso político y social, con un apartado especial para la reivindicación de su modelo de literatura y de la figura de Cervantes y el *Quijote*; el premio, además, se lo dedica a Francisco Márquez Villanueva, así como a sus vecinos, los habitantes de Marraquech. No podemos pasar por alto tampoco que tiene mucho que ver su defensa de la Plaza Xemaá-El-Fna para que ésta fuera declarada Patrimonio Oral de la Humanidad por la Unesco el 26 de junio de 1997.

---

<sup>17</sup> Incluido en los Anexos de esta investigación.

### 2.2.2. Obra seleccionada y no seleccionada.

Antes de centrarnos en la selección de las opiniones críticas de la obra de Juan Goytisolo, queremos hacer algunas precisiones. La primera tiene que ver con las recopilaciones de su obra. Casi la totalidad de la misma está reunida en varios volúmenes de *Obras Completas*<sup>18</sup>, que desde 2005 se han ido publicando; en algunos textos se han introducido cambios, como es el caso de *Juan sin tierra* o *Carajicomedia*. Por otro lado, además de estos volúmenes, se han publicado diferentes recopilaciones de sus obras, como las que unen *Señas*, *Don Julián* y *Juan sin tierra* en *Trilogía de Álvaro Mendiola* (2012) o *Tríptico del mal* (2004), o bien, el sugerente caso del tríptico *Profecía*, *asedios* y *apocalipsis*, de 2006 que incluye *Paisajes*, *Cuarentena* y *Sitio*. Asimismo, sus dos tomos autobiográficos, publicados inicialmente por separado, también han sido reunidos en un único volumen, *Memorias* (2002).

La segunda precisión tiene que ver con la elección de obras para nuestro corpus. Ya hemos explicado las razones por las que se ha elegido trabajar con la novelística comprendida entre 1966-2008, además de sus dos tomos autobiográficos, pero también nos gustaría dedicar un breve espacio a la obra no incluida en nuestro análisis. Y es que un autor tan prolífico como Juan Goytisolo cuenta con una más que variada trayectoria literaria. Así, además de novelas y autobiografías, ha escrito libros de viaje –afirma que la literatura de viajes en España ha sido muy pobre–, obras de testimonio social, ensayos literarios, artículos periodísticos e incluso una breve muestra escrita en verso *Ardores*, *cenizas*, *desmemoria* (2012), así como guiones de cine y una serie de filmes para TVE llamada *Alquibla* a principios de los años noventa del pasado siglo.

En paralelo a su obra novelística, su labor más prolífica está dedicada a los ensayos, que arrancan en 1959 con *Problemas de la novela*, donde reclama una literatura de compromiso social vinculada al lugar y momento en que vivían los escritores de la época, postura que, como hemos indicado, será sustituida por nuevos planteamientos. Uno de los puntos clave del conjunto de sus ensayos es el de la crítica literaria, en los que valora personalmente obras y autores concretos, pero también teoriza sobre el papel y la situación de la figura del crítico literario. Acerca de los críticos literarios opina que “El fallo más grande de la cultura española, y en esto Octavio Paz tenía toda la razón del mundo, es la ausencia de una crítica literaria y

---

<sup>18</sup> Goytisolo reconoce en la Introducción que habría que hablar mejor de Obras (In)completas ya que, remitiendo al ejemplo de Ginés de Pasamonte, su obra no está completa pues su vida no ha terminado.

cultural de nivel” (Goytisolo, 2008d: 74). A propósito de esto, después de *Problemas de la novela publica El furgón de cola* en 1967. Con esta obra pretendía contribuir de forma práctica al reforzamiento de esta labor de crítica literaria, al mismo tiempo que rendía homenaje a algunos de los ejemplos a imitar en este campo:

Seguir los pasos de Clarín, cuando hablaba de la necesidad de una crítica higiénica. Una cosa que Cernuda había puesto igualmente en práctica con gran eficacia. Partir en guerra contra la ramplonería, estupidez, conformismo; contra la polución verbal, el compadreo, la ausencia total de espíritu crítico, etcétera, que hacía que la crítica fuese una especie de cotilleo de sobremesa (Goytisolo, 1977b: 24).

Paralelamente da a conocer artículos en prensa, frecuentemente en *El País*, sobre estos autores que admira: Larra, Cernuda<sup>19</sup>, Lezama Lima, Blanco White; sobre otros de literatura contemporánea o sobre sus autores predilectos en la historia de la literatura<sup>20</sup>. Igualmente quiere expresar su opinión respecto a la problemática de la inmigración, conflictos como el de Bosnia, relatar sus peripecias periodísticas como corresponsal, mostrar sus amplios conocimientos acerca de la cultura islámica, hacer valoraciones sobre guerras como la del Golfo o de Irak, y, algunas veces, también expresar sus apreciaciones sobre la vida cultural, o exponer anécdotas más o menos personales. Sin lugar a dudas, sus declaraciones siempre invitan a la reflexión y no elude hundir el dedo en la llaga al tratar guerras y conflictos, injusticia y dolor o denuncia y compromiso. Estos artículos en prensa, según Alison Ribeiro de Menezes, no lo convierten, tal vez, en periodista, aunque sí que se trata de una obra de auténtico periodismo (2001: 254).

En 1977 publica un conjunto de ensayos bajo el título de *Disidencias* en los que arremete contra las visiones esencialistas en la historia de la literatura. Por su parte, en *Crónicas sarracinas* (1981) aborda, al igual que otros de sus textos, el asunto musulmán, que encarna una de las preocupaciones permanentes del pensamiento de Juan Goytisolo. Aquí podemos encontrar diversos textos sobre la imagen del musulmán, como también algunas lecturas orientalistas de *Don Julián* y *Makbara*, miradas de

---

<sup>19</sup> En “Albanio en el Edén” (05/01/1982) hace una descripción de la figura de Cernuda que bien podría aplicarse a él mismo y que camina en dirección a las razones por las que ha tomado su influencia: “Ante el gran carnaval de ignorancia y elogio a destiempo, mejor el desdén y el olvido, el fuego purificador [...]. La ausencia y lejanía del mundo íntimo y propio desdibujan y anulan sus tachas reales, liman sus asperezas, fomentan en el desterrado una actitud de nostalgia propicia a la idealización del paisaje perdido y la elaboración de mitos compensatorios”. Marca una serie de etapas hasta convertirse en un exiliado total.

<sup>20</sup> Opina al respecto: “Todo texto literario importante entronca con una profusión de obras pertenecientes a géneros, períodos y tradiciones distintos y, cuanto más rico y enjundioso sea, mayor será la densidad y proliferación de sus conexiones con el conjunto de la literatura universal” (Goytisolo, “Abandonemos de una vez el amoroso cultivo de nuestras señas de identidad”).

viajeros a los países de cultura musulmana o juicios acerca del *mudejarismo* (término aplicado por Américo Castro a la obra del Arcipreste de Hita) y su presencia en otros autores. Entre sus ensayos literarios también destacan *El bosque de las letras* (1995) y *Cogitus interruptus* (1999). El primero profundiza en una terminología propia aplicable al estudio de la literatura, condensada en el *árbol de la literatura* y el *bosque de las letras*, para explicar la frondosidad y complejidad de influencias que se pueden hallar en las letras castellanas y denominar el “hipertexto universal” (Villacèque, 2015: 275); concretamente, dedica artículos a los autores que admira y los incluye en ese “frondoso” y “complejo” árbol de las letras castellanas. En *Cogitus interruptus* también defiende un acercamiento a la historia de la literatura y critica el tipo de enseñanza, “sin espíritu crítico” y “anquilosada”, y sin tomar en consideración los cruces entre arte, culturas y literatura. Una vez más homenajea a figuras admiradas por él como Cervantes, San Juan de la Cruz o José Ángel Valente, etc.

También encontramos interesantes libros de viajes como *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia* (1990) donde muestra sus conocimientos acerca de autores sufíes, tales como Mawlana, o del islam magrebí, o bien, aparece como testigo de tradiciones como la de los luchadores turcos. Aquí también hallamos sus célebres textos “La ciudad de los muertos”, donde relata una experiencia personal que vivió muy cercana a la muerte en un mausoleo, y “Ciudad Palimpsesto”; ambos resultarán significativos en sus creaciones de ficción. Por otro lado, *De la Ceca a la Meca* (1997), que junto a la obra anterior y el proyecto televisivo *Alquibla*, son parte de un mismo objetivo: luchar contra el mito que envuelve el islam y su cultura, en la medida que lo enturbia y falsea<sup>21</sup>. Por otro lado, los libros de reportajes como *Cuaderno de Sarajevo* (1993) y *Pasajes de guerra con Chechenia al fondo* (1996), entre otros, aparecen para denunciar espantosos episodios de represión.

En 2001 publica una recopilación de artículos bajo el título de *Pájaro que ensucia su propio nido* y explica al principio cómo se ha ganado esta “triste reputación de un revoltoso ejemplar de pájaro que ensucia su propio nido” (Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*: 15). Aquí encontramos apuntes sobre algunas de sus obras y sobre su idea de cultura española, al igual que en otros dos libros publicados a continuación y que reproducen conversaciones del escritor con otros intelectuales. Así *Diálogos sobre la desmemoria, los tabúes y el olvido* (2002) es fruto de una

---

<sup>21</sup> En esta obra reconoce que parte de las aproximaciones al mundo islámico desempeñan un papel seminal en su creación literaria, evidentes en *Virtudes* o *Cuarentena*.

conversación con Günter Grass, principalmente sobre el papel del intelectual, y Goytisolo aprovecha para llamar la atención sobre el “silencio” de los intelectuales posmodernos: “Yo diría que lo que define al intelectual es la búsqueda de un saber desinteresado, sin rentabilidad inmediata. Un rigor literario que se traduce en un rigor ético con respecto a la política y la sociedad” (Goytisolo, *Diálogos sobre la desmemoria, los tabúes y el olvido*: 33); al mismo tiempo que recupera sus concepciones sobre las interferencias entre autores literarios cuando defiende la literatura como diálogo, con el poder de “descubrir la modernidad en épocas lejanas” (43). Por otra parte, en *Tradición y disidencia* (2002) pueden advertirse ya desde el mismo título dos términos clave en Goytisolo. La tradición existe para conocerla y transgredirla, y el hecho de que a “tradición” y “traición” solo les separe una letra —d— resulta suficiente justificación para elaborar su *Don Julián*, que trata de esto precisamente. Al mismo tiempo reivindica otras de sus constantes más significativas: la existencia de una tradición de disidentes, de un árbol de la literatura y del seguimiento de los pasos de Cervantes, que denomina *cervantear* (recuperando un término de su colega Carlos Fuentes), en línea con otros términos como gongorizar y celestinear. Finalmente, *Belleza sin ley* (2013) es una de sus últimas recopilaciones de reflexiones literarias.

Por último, es imprescindible hacer una última observación con respecto a la obra no ficcional de Juan Goytisolo: tanto los ensayos críticos y los libros de viaje, así como los textos publicados en la prensa, han tenido una influencia decisiva en su obra de ficción. Tal como apunta Carmen Valcárcel, su obra es ejemplo de:

[...] una constante indagación creativa de los límites de la escritura, concebida como espacio híbrido y de disolución de la linealidad narrativa. [...] Nos encontramos ante una radical ósmosis entre realización e interpretación, entre escritura y crítica, lo cual conduce, en última instancia, a una escritura lúcidamente crítica y teórica, más allá de la definición de texto y género novelesco, y sitúa a Goytisolo en el árbol de la modernidad literaria (2004: 173).

Así, por poner un ejemplo, una obra como *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, a la que hemos hecho referencia, nos ayudará a comprender mejor textos como *Virtudes* (publicado dos años antes) o *Cuarentena* (publicado un año después), ya que en ese período la influencia del sufismo es fundamental en Goytisolo como prueban sus viajes por Turquía, Egipto y Marruecos. Otro tipo de ejemplos serán explicados en los correspondientes apartados de análisis.

### 2.2.3. Cotejo de sus estudios.

Aunque no es pertinente ofrecer aquí una relación exhaustiva de los estudios críticos de la obra de Juan Goytisolo, sí que queremos puntualizar algunas de las líneas más importantes de estudio, a fin de hacer una introducción general de cómo ha sido vista su obra, punto de partida, al fin y al cabo, para la composición de nuestra perspectiva.

Entre los críticos que han estudiado en profundidad la obra de Juan Goytisolo destacan Inger Enkvist, Jorge Carrión, Bénédicte Vauthier, Yannick Llored, Alison Ribeiro de Menezes, M<sup>a</sup> Carmen Porrúa, Linda Gould Levine, José Manuel Martín Morán, Randolph D. Pope, Stanley Black, Luce López-Baralt, Marco Kunz o Brigitte Adriaensen. Igualmente destacan algunas ediciones críticas de sus textos, como las dedicadas a *Don Julián* (2004), a cargo de Linda Gould Levine; *Paisajes después de la batalla* y su crítica genética de Bénédicte Vauthier (2012); y algo que va más allá de una guía de lectura, *La Saga de los Marx, de Juan Goytisolo. Notas al texto* de Marko Kunz (1997).

#### 2.2.3.1.1. Relaciones entre sus obras.

Todo investigador que se adentre en el complejo mundo literario de Juan Goytisolo encontrará abundantes obras destinadas en exclusiva al autor, así como diferentes monografías en revistas literarias. Asimismo, advertirá pronto que predominan los estudios sobre las obras que forman parte de la *Trilogía de Álvaro Mendiola*, como ya hizo notar Inger Enkvist en su revisión de estudios críticos (Enkvist y Sahuquillo, 2001; Enkvist, 2006).

También la crítica ha puesto a *Makbara* en relación con la trilogía, como continuación o superación de aquélla. Es el caso de Carmen Sotomayor (1990), que analiza la trilogía y aparte *Makbara*. Para Stanley Black (2001) dentro del desarrollo estético de Goytisolo, *Makbara* destaca como fin de la continuación estilística y temática del tríptico, sin abandonar su significativa parte del mundo islam y espiritualista. Por otro lado, según Darío Villanueva (1993:661) *Makbara* supera el “callejón sin salida” al que se llegaba con *Juan sin tierra*. Y, en cualquier caso, todos coinciden al entenderla como una anticipación de las formas posmodernas que van a plasmarse en la siguiente, *Paisajes*.

Tal como hemos anticipado al exponer algunas opiniones acerca de las etapas o ciclos novelescos en Goytisolo, una parte de ellas agrupa sus últimas obras bajo la etiqueta de *novelas tardías*. Así, Estrella Cebreiro, en línea con Stanley Black (2001), confirma que, aunque en su obra exista una preocupación tal vez un tanto paradójica por concertar lo ético con lo estético, añade que en esa etapa de madurez se hace evidente una profundización en las relaciones entre la sociedad y el mundo (2001: 37). Stuart Davis recalca la necesidad de entender estas novelas tardías en relación con las anteriores puesto que el escritor establece lazos entre sus novelas; aunque en estas últimas destaque “un Goytisolo personaje y autor, quien nos invita a nosotros, sus lectores, a implicarnos en una reconsideración de la autoridad, del pasado, y de la resignificación del mundo a través del texto” (2009: 39).

*Sitio* y *Semanas* encierran reflexiones respecto a la posibilidad de interpretarlas como un díptico en el que ambas estarían estrechamente relacionadas. *Sitio*, que aborda principalmente los temas de autor/autoría de la novela y las (im)posibilidades de escribir la guerra, se relaciona con *Semanas* mediante sus personajes (Eusebio, los poetas heterodoxos o el Juan Goytisolo ausente) (Cebreiro, 2001: 37), y ha sido estudiada por su forma de escribir la memoria y la autoridad sobre ésta, al mismo tiempo que se relaciona con la intertextualidad en la novela.

Otro tipo de estudios son los que se centran en las comparaciones entre sus obras. Así, por ejemplo, *Paisajes* muestra conexiones con *Sitio* (Enkvist, 1999; Hierro, 1996) o con *Saga* (Black, 2001: 224; Guillamon, 1993: 46). Por su parte, Alison Ribeiro de Menezes (2005) relaciona *Paisajes*, *Saga* y *Sitio* por el tema del *voyeur*, el cambio del juego posmoderno a una postura más ética. Como se dijo en la Introducción, resulta muy útil para nuestro trabajo el libro de Ribeiro de Menezes (2005) por el repaso a la obra de Goytisolo al establecer pequeñas comparaciones entre sus obras y elegir como foco la disidencia. De un modo similar, Yannick Llored (2009a) lleva a cabo un estudio (inter)comparativo de sus obras según sus modelos de creación.

#### **2.2.3.2. Aspectos formales y estilísticos.**

El cambio de paradigma creativo al que nos hemos referido, operado en Goytisolo a partir de *Señas*, ocasionó rápidamente que la crítica lo considerase como escritor experimental (Forrest, 1978). Aunque el propio autor prefiere rechazar tal etiqueta, lo cierto es que desde entonces su obra se encuentra entre las más innovadoras y arriesgadas de las letras castellanas. Debido a esto, gran parte de la atención crítica se



concentra en subrayar qué tipo de novedades, renovaciones o alteraciones pueden hallarse en sus textos. Se reconocen las innovaciones formales como marca personal del autor (Dehennin, 1989: 22). Al mismo tiempo que se detalla en qué consisten: novedades en aspectos novelísticos y estructurales, con juegos espacio-temporales, ambigüedad de personajes, acento sobre lo grotesco e irónico (Porrúa, 2007); mientras que en el plano del lenguaje destaca la inclusión de otros discursos: lenguaje de los medios de comunicación, idiomas extranjeros, pastiche, *collage* de descripciones narrativas o traslaciones genéricas<sup>22</sup> (Porrúa, 2004). Incluso uno de estos aspectos puede condicionar el acercamiento interpretativo a todo un conjunto de obras como es el estudio de Brigitte Adriaensen en torno a la poética de la ironía en la obra de Goytisolo comprendida entre 1993-2000 que acaba por relacionarse con otros aspectos como la alteridad, la escritura laberíntica y la tendencia metaliteraria del autor.

Dentro de estas marcas de estilo personal, una de las más destacadas tal vez sea la del carácter oral presente en muchas de sus obras. Concretamente Marta Gómez Mata y César Silió Cervera (1994) destacan este aspecto en su estudio de *Makbara*, junto al carácter polifónico de *Paisajes*. José Manuel Martín Morán (1987) incide en que esta oralidad le enraiza con la tradición literaria al mismo tiempo que lo relaciona con otras peculiaridades como la “búsqueda de una nueva palabra”, que en su caso asimila en la escritura las características del relato oral de la plaza pública<sup>23</sup>. Por otro lado, esta oralidad también se conecta con el mudejarismo en *Makbara* y *Paisajes* (Vautheir, 2012). En cualquier caso, el mismo Goytisolo ha reconocido en más de una ocasión que escribe textos para su lectura en voz alta, al referirse a *Don Julián*, *Makbra* o *Virtudes* (Goytisolo, *Tradición y disidencia*: 81).

Pero, además, el cotejo de sus obras permite a la crítica señalar otras características más de su estilo. David Diego Rodríguez analiza *Saga* y *Sitio* y lleva a cabo un compendio que añade a las particularidades ya señaladas la metaficción, el texto como simulacro, el cuestionamiento del acto de escribir una novela, la hibridación de estilos, la intertextualidad, la paradoja, etc. (Rodríguez, 2004: 160-1). Y Brigitte Adriaensen en el estudio que ya señalado sobre su obra tardía advierte diferentes usos

---

<sup>22</sup> Por ejemplo, partiendo de la crónica periodística de *Cuaderno de Sarajevo* pasa a la ficción en *Sitio*, como se verá en el correspondiente capítulo.

<sup>23</sup> El discurso marcado por este nuevo lenguaje tiene motivaciones y resultados relacionados directamente con cierto carácter alegórico: “Y es que la Voz es anterior a la Ley, a la crisis edípica que se apropia disgregadoramente del lenguaje, que establece los pronombres y el símbolo como único objeto del deseo; la Voz es la leche y la miel y el cuerpo de la madre, el orden imaginario en que nada se interpone entre el sujeto deseante y el objeto deseado” (Martín Morán, 1987: 170).

de la ironía en sus obras, destacando la auto-ironía, o sea, la inclusión de la crítica en su propia obra en asuntos como la homosexualidad, el papel de la mujer y su toma de postura respecto a Oriente.

### **2.2.3.3. Temática.**

Por otra parte también existe un amplio debate sobre los temas más representativos de su obra. En concreto, Jorge Carrión realiza un breve repaso por algunos de los asuntos más particulares: la desorientación, la violencia, la metamorfosis o la migración, para concluir en que el tema fundamental sería la errancia, “física y textual, biográfica y literaria” y que ésta absorbería el resto de temas anteriores y alguno más, como la sexualidad, la escritura o el compromiso; por tanto, el desplazamiento se erige como uno de los motores principales de su obra (2009a: 31). Califica a Goytisolo, junto a W. G. Sebald, como autores “contraespaciales”, en un doble sentido: lingüístico y espacial, literario y viajero (28). El viaje contra espacial es el metaviaje. Es decir, en contra de los pro-espaciales que no se cuestionan nada de su propia cultura cuando viajan, los contra-espaciales viajan “en contra de la noción de espacio heredada” (27).

Igualmente, algunos como José Carlos Pérez dividen su obra en tres etapas pero sin advertir ruptura temática. Lo principal sería el rechazo de la razón y la glorificación del cuerpo reflejados por medio del ensimismamiento, la evasión de la realidad o el mundo como lucha y violencia; en conclusión, ensalza lo irracional y lo vital, un deseo de libertad en todos los aspectos (1984: 239- 241).

Otro de los temas más recurrentes es el de su relación con España. Para Gonzalo Navajas, en este sentido conecta con Luis Cernuda y su condena a la cultura española en general (1995: 188). Con un fin parecido, Antonio Candau destaca en Goytisolo el motivo de la maledicencia, que no solo maldice, sino que lo hace reflexivamente: “De aquí que si Goytisolo maldice su madrastra España es porque pertenece a ella y el dedo acusador que señala a esa su enemiga lo señala a él” (1993: 121).

Abigail Lee (1990), en un nivel más simbólico, estudia el dualismo dominante en su obra, destacando la esquizofrenia, especialmente en la trilogía, primero individual y luego colectiva.

También la vertiente política de algunas de sus obras ha sido punto de atención crítica, especialmente *Paisajes* o *Saga*. Según B. Vauthier, esta vertiente es de tono paródico y crítico tal como ya demostraron B. Adriaensen, E. Dehennin, J. F. Ferré, M. Kunz y Y. Llored (2012:70).

Otros estudios curiosos son los que destacan la influencia del cine en obras como *Juan sin tierra*, *Makbara* o *Paisajes* (Lee, 1990: 103), o en *Saga* (Guillamon, 1993); así como los que interpretan sus textos a la luz de la simbología de G. Durand (Gallego Fernández, 2001), etc.

#### **2.2.3.4. Tendencias.**

Dos aspectos podríamos sugerir aquí: el carácter mudéjar y la influencia del sufismo. Es bien sabido que lo árabe representa en Goytisolo algo más que una influencia temática. Presente en mayor o menor medida en su obra, este aspecto aparece frecuentemente marcado por “su dimensión profundamente subjetiva y mítica (Dos Santos, 2007: 242). Luce López Baralt y Elsa Dehennin, conocedoras imprescindibles de la obra del escritor, han incluido a Goytisolo en una línea de literatura mudéjar, entendiendo mudejarismo como el fenómeno de matices semíticos (árabe y hebreo) presente en la cultura española medieval que surge a partir de la convivencia e interacción entre musulmanes, judíos y cristianos. A partir del pensamiento de Américo Castro y Francisco Márquez Villanueva sobre la Historia, Goytisolo crea obras como *Makbara*, que, sin duda, está inspirada en otro modelo literario mudéjar, el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita (López Baralt, 1985). Él mismo, reconociendo estas huellas y reivindicándolas, añade a Cervantes como uno de los escritores clásicos representantes de ese mudejarismo.

Por otro lado, Carmen Sotomayor en su *lectura orientalista* (1990), pone en relación a Goytisolo con otros autores, además de Américo Castro, con Edward Said y su *Orientalism* (1978) y toda la corriente reivindicativa de la cultura árabe, fundamentalmente a través de su lucha contra estereotipos y tópicos. Para la autora, con antecedentes claros en sus viajes por tierras almerienses (*La Chanca* y *Campos de Níjar*), esta influencia será determinante en su trilogía y la ruptura con España y su posterior descubrimiento de Marruecos. Otras investigaciones en la misma línea son la de Shafik El Sharkawy (2000) y Renata Haffaf (2014), quien aborda la atracción del mundo árabe –sobre todo en su relación con Marruecos- y recalca que está orientada a unos intereses muy concretos y al mismo tiempo motivada por una mezcla de atracción erótica y compromiso social y político (Haffaf, 2014: 26).

En cuanto al sufismo, declara el escritor lo siguiente: “he tenido una relación muy intensa con San Juan de la Cruz y el sufismo árabe” (Goytisolo, 2008d: 75). Para Shafik El Sharkawy, este tipo de misticismo “le facilita una experiencia de lo

trascendente que le ayuda a sustituir el vacío provocado por la superación de su anterior influjo cristiano” (2000: 466). A propósito de esto son interesantes las opiniones de Javier Escudero (1994; 1998) respecto a la espiritualidad y la transcendencia en su obra. Lo cierto es que la influencia del sufismo posibilita la renovación literaria de algunas figuras que llaman poderosamente la atención: Ibn Arabi, Ibn Al Farid, Mawlana, Miguel de Molinos, San Juan de la Cruz, pero también está presente de algún modo en Jean Genet o José Ángel Valente.

### **2.2.3.5. Compromiso.**

En su obra también es perceptible el compromiso social. Como escritor que ha vivido el exilio en primera persona (recordemos que se marchó voluntariamente de España en 1956 y no ha vuelto al país a vivir de forma permanente), Juan Goytisolo ha establecido conexiones con otros expatriados y la crítica también ha ido en esta dirección (Rodríguez Guerrero-Strachan, 2005: 81-85). Así, Gonzalo Navajas ha señalado las identificaciones con exiliados como Blanco White<sup>24</sup> y Cernuda especialmente, y asegura que “no es posible ya aceptar impunemente las máscaras y las trampas ideológicas del pensamiento español predominante” (Navajas, 2013: 200); además Navajas también percibe en ellos la marginación como componente de su literatura (Navajas, 2001).

Goytisolo se siente exiliado, y así lo manifiesta con frecuencia<sup>25</sup>. Rechaza todos los aspectos que conforman su identidad salvo el del idioma: “el escritor, pienso yo, no escoge al lengua, es ésta la que le escoge a él, y para el exiliado la lengua se convierte en su patria auténtica” (Goytisolo, 1980: “Por qué he escogido vivir en París”).

Por tanto, su compromiso social se manifiesta también como consecuencia directa del exilio y está presente en su defensa de los pueblos y culturas oprimidas, como demuestran sus viajes a zonas en conflicto y su testimonio en diversos ensayos, aunque también se cuele en su obra más ficcional. Una de las formas en que esto

---

<sup>24</sup> Fernando Durán López (2010) critica duramente a Goytisolo por su insistencia en identificarse con Blanco White.

<sup>25</sup> En un revelador artículo de 1980, “Por qué he escogido vivir en París”, habla de las diferentes formas de vivir el exilio:

[...] la prueba del exilio enfrenta al escritor a su propia verdad: nadie puede jactarse de salir incólume de ella. Hay autores vinculados única y totalmente a su país de origen, para quienes el destierro es tiempo muerto; otros se adaptan e incorporan con mayor o menor éxito a su patria de adopción; un tercer grupo –al que yo pertenezco– se sienten paulatinamente extraños tanto al país que han dejado como a aquel en el que han fijado su residencia.

penetra en su obra literaria es la problemática de las migraciones. Encontramos ensayos<sup>26</sup> y artículos de prensa<sup>27</sup> denunciando el racismo y la xenofobia o los problemas de la Guerra del Golfo, los atentados del 11-S, la Guerra de Afganistán, y las complicadas relaciones Oriente-Occidente (Andrés-Suárez, 2002: 15). En este sentido, para Marco Kunz la migración atraviesa su obra, tanto en lo ético como en lo estético. Kunz ha dedicado parte de su investigación a este asunto y sus *reflejos* literarios y concluye que “la escritura de Goytisolo experimenta con técnicas de hibridismo, mestizaje, polifonía y plurilingüismo que crean una heterogeneidad análoga a la mezcla multicultural de los ambientes urbanos que el autor prefiere” (2003: 9). Esta mezcla cultural está presente desde muy temprano por su experiencia en los suburbios de Barcelona, la provincia de Almería, o sus vivencias como exiliado voluntario en París. Por su parte, Rosalía Cornejo-Parriego indica que “Goytisolo también tiene como fin ilustrar su concepción particular de la historia occidental, una historia configurada sobre la exclusión del Otro y sobre el totalitarismo institucional, idea muy repetida tanto en su narrativa como en su obra ensayística” (1998: 188).

En su vertiente más politizada, el compromiso social lo acerca en su juventud a posturas comunistas, aunque nunca milita en el partido. Inger Enkvist analiza los motivos de su acercamiento y su alejamiento. Entre los primeros se encuentra su antifranquismo y su relación con miembros activos con PCE (como su hermano Luis). Esta especie de *entusiasmo* inicial le lleva a realizar varios viajes a Cuba y a aceptar la invitación de la Unión de Escritores a viajar a la Unión Soviética. Entre las razones de su distanciamiento, más que tajante a partir de los sesenta, están las circunstancias de la expulsión de Jorge Semprún y Fernando Claudín, su discrepancia con los exiliados españoles sobre la forma en la que enfrentaban el Franquismo y su decepción con el proyecto de Castro en Cuba, especialmente en lo relativo al “hostigamiento a los homosexuales” (Enkvist, 2002: 66-67), además de la decepción en lo cultural durante el tiempo que pasa en la Unión Soviética. Según Enkvist se transforma en un “anticomunista desgano que toma distancia con el comunismo por razones sexuales, estéticas y culturales más que por razones morales, políticas o intelectuales” (2002: 67) y su postura política quedaría así: “En el fondo, el pensamiento político de Goytisolo es el de París del 68 combinado con elementos de sus preferencias privadas” (67).

---

<sup>26</sup> Un buen ejemplo sería *El peaje de la vida* (2000), en colaboración con Sami Naïr.

<sup>27</sup> Artículos en *El País* tales como “¡Regatas de pateras!” (27/08/2000), “De magrebíes y gente así” (28/02/2001) y “Estampas en blanco y negro” (24/12/2001).

Con respecto a las novelas que nos ocupan, también encontramos estudios relativos a la política, especialmente los que relacionan *Saga* con lo que para algunos es un precedente, *Paisajes* (Adriaensen, Dehennin, Ferré, Kunz y Llored). No obstante, también pueden hallarse relaciones con otras como *Sitio*.

#### **2.2.3.6. Disidencia.**

A nuestro parecer, el rasgo definitorio de Juan goytisolo es la voluntad de ser un escritor disidente. Este aspecto está presente en el título de nuestra investigación porque pensamos que es imprescindible para comprender mejor la personalidad y la obra literaria a la que nos enfrentamos. La disidencia está en su pensamiento, en su forma de hacer literatura y también en la visión de sí mismo que intenta proyectar, algo que no ha pasado desapercibido para la crítica experta y que se hace mucho más notorio con las circunstancias personales y literarias que acontecen a finales de los años sesenta y que se sitúan en el tránsito de *Señas a Don Julián*. Para Stanley Black, Goytisolo dejará de ser un intelectual al uso, integrado en la sociedad, para instalarse en los márgenes: es un individualista, un anárquico rebelde e inconformista, lo cual se traduce en una postura estética de subversión total ante todo lo que constituye la sociedad convencional (2001: 3). Por otra parte, José Miranda ve en Goytisolo al escritor de la diferencia, del reconocimiento del otro, de la alteridad (1997). Esta actitud disidente es la que estudia Alison Ribeiro de Menezes en *Juan Goytisolo: The author as dissident*, donde se acerca a sus textos con la disidencia como foco de atención que articulará en temas como la marginalidad, la oposición a la canonicidad y a la ortodoxia, la defensa de la diversidad, el pluralismo y la ambigüedad lingüística. Otra idea de especial relevancia para nosotros —que después recuperaremos— será la que señala Manuel Alberca cuando explica que buena parte de su obra está marcada por la rebeldía y la negación de orígenes (familiares, sociales o nacionales), con una “conciencia culposa y la necesidad de limpiarla” (Alberca, 2007: 217). De modo parecido Yannick Llored (2009a) extrae de su escritura la idea de novela que afirma esa invención desestabilizadora que se forja en el cuestionamiento crítico en torno al arte literario, el sujeto y el mundo. Para A. Perrin la obra goytisoliana es “laberinto homotextual”, porque es una escritura de la desviación.

Asimismo, esta defensa de la disidencia del escritor se encuentra también en la búsqueda de actitudes similares a la suya en otros escritores contemporáneos o anteriores a él y con los que se muestra satisfecho de verse reflejado. Fiel defensor de

una concepción de cultura heterogénea y en constante transformación como consecuencia de sus diversas influencias, Goytisolo se ha interesado por los aspectos más velados de la tradición cultural hispánica. Gran lector y erudito señala los tres elementos fundamentales: el carácter mudéjar, el problema de las castas y el erotismo como factores enriquecedores, aunque poco tenidos en cuenta, dentro de la literatura castellana.

En cuanto a estas influencias de otros escritores, a falta de un estudio específico, sí son muchos los críticos que han observado puntualmente la propia adscripción a autores con los que concuerda en una visión personal de la tradición literaria, una especie de *anti-tradición*: “Yo creo que todo escritor de verdad es una anomalía. Todos los escritores que me interesan son anomalías dentro del panorama cultural” (Goytisolo, 2008d: 77). A esto que ha denominado árbol de literatura le adjudica una genealogía que entronca con el Arcipreste de Hita, Luis de Góngora, Francisco Delicado, San Juan de la Cruz, Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes, José M<sup>a</sup> Blanco-White, Mariano José de Larra, Luis Cernuda, Américo Castro, José Ángel Valente, entre otros. (Lemus, 2007; Porrúa, 2012). Pero también algunas facetas de Mateo Alemán, Francisco de Quevedo o Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán. Además de su admiración por autores más contemporáneos como Rafael Sánchez Ferlosio, Carlos Fuentes y también fuera de la lengua castellana<sup>28</sup>. Como decimos, su visión de la tradición es anti-canónica porque puede y debe cambiarse, al modo que lo expresaba Walter Benjamin: “La unicidad de la obra de arte es una y la misma cosa con su integración a la tradición. Por otra parte, esa tradición es sin duda algo muy vivo, extraordinariamente cambiante en sí” (Benjamin, 2013: 64)

Tal y como veremos después, esta defensa de su vinculación con otros escritores se hace explícita en las relaciones intertextuales permeables en sus obras porque, según él, el lector recibe influencia de cuanto vive y lee y, por tanto, “su obra será generada por la suma total de incidencias personales, vicisitudes históricas y corrientes culturales de la época” (Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 55). La intertextualidad aparece en forma de reverencias a Góngora en *Don Julián*, al Arcipreste de Hita en *Makbara*, a San Juan de la Cruz en *Virtudes*, a Ibn Arabi en *La cuarentena*, a *La Celestina* y a L. Tolstoi en *Telón de boca*, y a Cervantes en *Saga*, *Sitio* y *Semanas*. La intertextualidad es, por

---

<sup>28</sup> La influencia de los franceses, por ejemplo, es resaltada por críticos como José Carlos Pérez (1984), quien argumenta que su obra (hasta ese momento) encuentra más afinidades entre los franceses que entre sus compatriotas. La influencia de Rimbaud, Gide, Sade es notable puesto que en ellos busca apoyo moral.

tanto, una de las claves dentro del estudio de la obra de Juan Goytisolo y ha despertado verdadero interés (Piras, 1999: 168). Esta intertextualidad se mueve en dos sentidos: hacia otros autores y hacia su propia obra (Pérez, 2001-2002). M<sup>a</sup> Porrúa (2004), por su parte, puntualiza que utiliza todos los recursos que señala Genette en su tipología para la intertextualidad, y López-Baralt (1985) opina que esto hace de su obra una lectura polifónica (1985). Finalmente, según Maryellen Bieder, teniendo en cuenta lo que para algunos es una “obsesión por la repetición” (a propósito de la opinión de K. Schwartz, que dice que su obra se construye con sobras de las anteriores autoplagiándose), señala que, contrariamente, al “privilegiar la dimensión autorreferencial de su novelística” lo que consigue es “resaltar su rico complejo lingüístico y estructural y al mismo tiempo poner en evidencia la cambiante relación entre narrador y lenguaje de un texto a otro” (Bieder, 1992: 64).

La intertextualidad funciona hacia otros escritores anteriores y contemporáneos y en aspectos éticos y estéticos (López Baralt, 1985: 181-2; Porrúa, 2012). Tal vez una de las relaciones con más resultados en lo literario sea la que establece, y a la que se aferra especialmente con Cervantes (Piras, 1999; Martín Morán, 1999, 2001; etc.). Marco Kunz recupera un término usado por Goytisolo –a partir de Carlos Fuentes- que es el de *cervantear*. Así, para Kunz, en el caso de Goytisolo cervantear no es “escribir sobre ni en torno al Quijote, sino a partir de él” (2009a: 210). No significa escribir anacrónicamente siguiendo el estilo cervantino, sino:

Una escritura cervanteante, tal como se la imagina Juan Goytislo, mestiza los géneros y lenguajes, rezuma intertextualidad en cada página, introduce en la novela una galería de espejos, multiplica los niveles como una *mise en abyme* de cajas chinas, convierte el texto en un laberinto de conjeturas en cuanto a la identidad del narrador, incluye su propia crítica y reflexiona lúdicamente sobre la especificidad del fenómeno literario. (210)

Así pues, termina aclarando Kunz: “El cervanteo es la praxis de una escritura creadora de *quijotextos*, palabra acuñada por Julián Ríos” (216). Pina Rosa Piras también se centra en las influencias cervantinas de Goytisolo a través de sus recursos literarios, entre las que destaca las relaciones establecidas entre autor, personajes, voces y lector, la complejidad espacio-temporal, la transgeneridad y el diálogo intertextual; y, además, apunta otro aspecto más, la presencia del mundo musulmán que ambos conocieron y vivieron, aunque de muy diferente forma, y que puede relacionarse con esa corriente mudéjar a la que hace nos hemos referido (Piras, 1999: 168-170). Por



último, es fácil encontrar también un hilo conductor de la presencia de Cervantes en sus ensayos donde hace afirmaciones como estas: “Si Cervantes es el escritor de quien más cerca me siento ello estriba en su condición de precursor de todas las aventuras. [...] Tres siglos y medio después, los novelistas ‘cervanteamos’ aún sin saberlo: escribiendo nuestras obras, escribimos desde y para Cervantes; escribiendo sobre Cervantes escribimos sobre nosotros mismos” (Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 70). Es el mejor ejemplo de la búsqueda de la originalidad<sup>29</sup> tan perseguida por muchos escritores, “en una vuelta a nuestros orígenes mestizos y se integró así en lo que a propósito de Gaudí he llamado ‘el reino de las excepciones geniales’” (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 176). Como obra magistral de Cervantes, *El Quijote* representa para Goytisolo el territorio de la duda, con prioridad hacia la ironía y la precariedad humana: “Para Goytisolo, mestizar es cervantizar y cervantizar es islamizar y judaizar. Es abrazar de nuevo lo expulsado y perseguido. Es encontrar de nuevo la vocación de la inclusión y trascender el maleficio de la exclusión” (Fuentes, 2003: 11-12). En definitiva, Goytisolo recoge la herencia cervantina a partir de la duda, la ironía, la metaficción y la multiculturalidad.

### 2.2.3.7. ¿Autor posmoderno?

Con lo expuesto hasta aquí y recogiendo la opinión de Goytisolo de sí mismo cuando explica que solo escribe cuando tiene algo que decir, de lo contrario, se calla, nos parece acertado concebir su escritura en constante metamorfosis.

La evolución advertida en el conjunto de su obra, especialmente en el cambio de rumbo mencionado, lo sitúa en el paradigma de los escritores representativos de las tendencias más renovadoras dentro de la narrativa en español. Esto funciona en varias direcciones: en el difícil discernimiento entre categorías como narrador y autor (Pérez, 1984: 129); cuando opta por el camino de la autoficción<sup>30</sup> (Alberca, 2007: 217), de la ficción autobiográfica (Sánchez Ostiz, 2001), de la metaficción<sup>31</sup>, o bien, de la escritura de obras, como él mismo las define, “en las que el autor muestra velazquianamente su

---

<sup>29</sup> Para su noción de originalidad toma la definición de Gaudí como vuelta a los orígenes. Del mismo modo, algunos como Martín Morán apreciarán esto mismo en su obra, ya que las novedades técnicas no son evolución, sino vuelta a los orígenes (2001: 116).

<sup>30</sup> Además, opina Manuel Alberca, que “ha mostrado de manera práctica la complejidad de los mecanismos gramaticales y de los recursos onomásticos para señalar las fisuras de la personalidad, pero sin dejar de afirmarla” (Alberca, 2007: 217).

<sup>31</sup> La evolución de su obra, en la que incluye la metaficción, constata que haciendo esto “El autor de metaficción, primer lector y crítico de su propia obra, es consciente de que los libros vienen de los libros y por eso hace del libro el principal protagonista de su obra” (Dotras, 1994: 195-6).

presencia en el acto de creación” (Goytisolo, 2015: “La verdadera obra literaria no tiene prisa”).

Nelson González Ortega considera que Juan Goytisolo participa de la episteme cultural del posmodernismo:

Esta ideología narrativa del ‘caos’ que el autor propone e intenta practicar, sobre todo en sus textos de los últimos treinta años, puede ser adecuadamente explicada por medio de una analogía de la escritura de Goytisolo con la ciencia de la física [...], a partir de *Señas de identidad*, entran dentro del llamado postmodernismo literario. Estos textos son, efectivamente, postmodernos, en la medida que emplean la parodia y el collage y fragmentan la narración, produciendo multiplicidad de perspectivas y una ambigüedad lingüística y literaria tal que, aunque el lector activo maximice sus estrategias de comprensión, valiéndose de una innata o adquirida competencia cultural, lingüística y literaria siempre llegará a interpretaciones textuales cambiantes y no unitarias de los textos del autor (González Ortega, 1999: 94).

Por su parte, Randolph D. Pope (2002) define a Goytisolo como un escritor de “transición” entre la modernidad y la posmodernidad.

A este respecto, la literatura posmoderna en España, en opinión de Vicente Luis Mora se destaca especialmente por dos elementos de carácter textual: la intertextualidad y la metaliteratura (Mora 2013: 33), siendo, por tanto, Juan Goytisolo un caso bien definido en el uso de estos elementos. Por otro lado, como veíamos en cuanto a la posmodernidad, en ella aparece la contradicción y la ambigüedad y podemos encontrar autores que las practican aún más en sus textos. El posmodernismo se infiltra en el mundo no sólo por la literatura, también el cine, la televisión y en los últimos años las nuevas tecnologías. En su relación con la literatura, especialmente es evidente en la novela, que se aproxima al caos, para que el lector sea consciente del mundo en el que vive (Rodríguez, 2004: 6). Los escritores posmodernos encuentran en Cervantes el mejor ejemplo puesto que anticipa muchas de las características vindicadas por la narrativa posmoderna: la introducción de contradicciones y oposiciones ideológicas, los elementos de parodia, la hibridación de discursos, la mezcla de crítica literaria y ficción, la metaficción, y, sobre todo, la necesaria colaboración del lector; así podemos resumir que “La novela posmoderna es un texto por escribir” (2004: 38). Vance R. Holloway establece dos vertientes del posmodernismo en los ochenta y noventa (1999: 41-55) y explica su reflejo en la novela española, que tras una primera etapa de novela

experimental, mostrará un carácter plenamente posmodernista en los ochenta con el ejemplo paradigmático de la novela que trata sobre la crisis del sujeto<sup>32</sup>.

Por su parte, Martín Morán aborda el advenimiento de la posmodernidad en la España de los ochenta y su asimilación en la novela, “dejándose poseer por la insustancialidad, el fragmentarismo”, pero sin una comprensión de sus implicaciones sociológicas y artísticas que, en cambio, sí asimiló la novela de Juan Goytisolo, al adoptar “algunas de las características epistemológicas de esta nueva realidad” (1987: 155). También respecto a cómo asume y participa Goytisolo de la posmodernidad, Óscar Cornago Bernal dice que le impone una nueva perspectiva respecto a la realidad (2001: 275), y Txetxu Aguado señala que como autor de la posmodernidad reivindica las diferentes variedades del ser humano como “cruce entre historias, culturas y deseos de lo que quiere ser” (2004: 74)., siendo sus obras “camino de resistencia contra las interpretaciones únicas y reduccionistas de la realidad, así como aperturas de su sentido” (289). Centrándonos en obras concretas, según B. Adriaensen, se le puede considerar posmoderno a partir de *Juan sin tierra* (2007: 24).

En definitiva, puede decirse que Goytisolo es posmoderno en tanto en cuanto participa de lo que ocurre durante el periodo de la posmodernidad pero también porque contribuye a la renovación de las estructuras profundas del paradigma. Sin embargo, como señala Jorge Carrión, puede ser en cierto sentido posmodernista “bajo las capas de metaliteratura, ironía, collage, autoficción, análisis del simulacro y de lo espectacular, intertextualidad, etc.”, y a la vez “existe un deseo real, modernista si se quiere, de recuperar el tiempo perdido y de concienciar al lector sobre los motivos del naufragio de la historia occidental” (2009a: 157).

Por último, muchos críticos han optado por resaltar sus peculiaridades, viendo en sus textos una búsqueda constante (Quesada Abada, 1988); o sus múltiples registros y lo inclasificable de su obra: “lo incorrecto reivindicado y propuesto como principio de lucidez” o “la lucha obstinada contra los retrocesos que tengan que ver con identidad y contra las lógicas de la purificación”, es decir, “una obra eminentemente paradójica en su totalidad” (Scarpetta, 2007: 177). Para Javier Rodríguez Marcos (2014c), a Goytisolo le corresponde el doble mérito de haber sido “Mudéjar a su modo antes del *boom* del multiculturalismo y escritor posmoderno cuando España no era ni siquiera moderna”; y para Jesús García Gabaldón, el conjunto de su obra es una invitación a reconsiderar y

---

<sup>32</sup> Aborda temas como el asilamiento, la transgresión sexual, la enajenación o la imaginación renovadora.

meditar acerca del complejo arte de la literatura: “Se trata de una estrategia creadora fundadora en una actitud abierta, reflexiva ante el lenguaje y ante la vida, ya que, como ha sabido ver muy bien Juan Goytisolo, la reflexión sobre el lenguaje es siempre una reflexión sobre las ideas y sobre la cultura diluida en éstas” (1988: 22).



**II PARTE**  
**FICCIONES, RECUERDOS Y VIDA**

A continuación presentamos nuestra propuesta de acercamiento al *corpus* seleccionado de Juan Goytisolo. Como ya hemos explicado, nuestra investigación se basa en el análisis (inter)comparativo de diferentes novelas. El vínculo entre los diferentes bloques comparativos es la representación de la identidad que el escritor presenta en cada una de ellas. Así, hemos titulado cada capítulo con el nombre de la imagen proyectada: la sombra se corresponde con la trilogía de Álvaro Mendiola (*Señas, Don Julián y Juan sin tierra*); el espejo con sus textos autobiográficos (*Coto y Reinos*); la caricatura grotesca con *Paisajes y Exiliado*; la proyección y fusión con *Virtudes, Saga y Carajicomedia*; los caleidoscopios con *Sitio y Semanas*; los espectros (y espacios entre fronteras) con *Cuarentena y Telón*; finalmente, para el caso especial de *Makbara* hemos elegido los conceptos de semilla y trampantojos para figurar otros conceptos propios de esa novela. Estas formas de representación no pretenden ser exclusivas ni excluyentes, sino simple predominación subjetiva.

Las obras de Goytisolo, insistimos, las hemos elegido como ejemplo para documentar a través de ellas cuestiones complejas que se mueven en las fronteras entre lo real (recordado) y lo ficticio (inventado), lo recordado y lo vivido, lo relatado con intención veraz o lo voluntariamente novelado. La memoria y ficción, en definitiva, proyectadas sobre un sujeto literario lo dotan irremediablemente de marcas de identidad sobre las que nos proponemos indagar: “La memoria [...] indudablemente tiene algo que ver no sólo con el pasado sino también con la identidad, y por lo tanto (indirectamente) con la propia persistencia en el futuro” (Rossi, 2001: 27).

### 3. SOMBRAS Y ESPEJOS

Aunque en un primer momento se había decidido tratar por separado el bloque de la *Trilogía de Álvaro Mendiola* del bloque correspondiente a los tomos autobiográficos, finalmente hemos preferido ponerlos en el mismo apartado por las relaciones de *dependencia* sobre las que vamos a ocuparnos después. Lo común a todos los textos es su relación con la memoria, puesto que son obras en las que se evidencia mejor que en el resto cómo la memoria tiene vida propia. Se demuestra además que, tal como hemos mencionado en nuestro repaso por los estudios de la memoria, el autor quiere transmitir esa extraña sensación de haber vivido dos vidas, la real y la de los recuerdos, a la que habría que añadir una vida tercera, la de la imaginación; es decir, la vida literaria se funde con las otras dos y hace posible que la memoria actúe sobre el escritor. En cualquier caso, lo que sí tendremos que distinguir en un primer momento será la presentación de las obras en dos bloques, según caigan del lado de la ficción (las novelas) o del lado de la memoria (textos autobiográficos).

#### 3.1. Sombra(s).

El tríptico que componen *Señas*, *Don Julián* y *Juan sin tierra* ha sido denominado *a posteriori* de diferentes formas, *Trilogía de Álvaro Mendiola*, *Trilogía de la traición* o *Tríptico del mal*, por motivos editoriales –publicarlas en un único volumen-, o otros que ha aducido la crítica especializada. Lo cierto es que cada una de las obras fue publicada por separado y suelen entenderse como parte de un todo debido a la presencia del personaje Álvaro Mendiola, protagonista de la primera, que reaparecerá de manera especial en las siguientes, pero también porque, al parecer, responden en conjunto a un propósito común dentro del proyecto literario del autor<sup>33</sup>. Tal vez, junto a trilogía, el término *ciclo* resulte también bastante oportuno<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Así lo explica con la publicación de sus *Obras Completas*:

La bautizada por la crítica e historiadores literarios «trilogía Mendiola» y, más recientemente, por mis editores de El Aleph *Tríptico del mal*, no fue concebida como una tríada. Escribí las novelas así agrupadas de forma independiente, sin ningún propósito de enlace común. El único hilo que las une es la presencia del protagonista de *Señas de identidad*, Álvaro Mendiola, presencia que se esfuma en la textura onírica de *Don Julián* y reaparece



### 3.1.1. Aproximación al ciclo Mendiola.

En primer lugar, *Señas* presenta la revisión que Álvaro Mendiola hace de su vida. Fotógrafo español exiliado en París, que regresa a la casa de su familia en Barcelona para recuperarse de un percance médico. Esa revisión persigue la búsqueda de sus señas de identidad y para ello recuperará momentos de su pasado a través de fotos familiares, documentos, conversaciones y recortes de prensa. Paralelamente a la búsqueda de identidad personal tiene lugar una indagación en la historia contemporánea de España.

En *Don Julián* se nos presenta una estructura de tiempo reducido, puesto que la trama se desarrolla en un único día, a la manera del *Ulises* de Joyce. Sin embargo, paradójicamente, por su conciencia discurren diferentes personajes (o voces). Comienza *in media res* y presenta el recorrido real e imaginario de un personaje por una ciudad -al parecer un exiliado español que vive en Tánger- así como la preparación del crimen *simbólico* que va a perpetrar sobre España.

Por último, *Juan sin tierra* muestra en su discurso las peripecias de un personaje desarraigado, cara de muchos otros, desde el pasado esclavista de sus antepasados a las andanzas por Tánger, Estambul, El Cairo, vagando sin identidad por un espacio atemporal de ensueño, unidos pasado y presente en una dimensión puramente literaria: el texto escrito.

Se trata, en conjunto, de las obras que mayor atención crítica han recibido por lo que de renovación e impacto literario supusieron en su momento. Aún siguen suscitando gran cantidad de estudios especializados, sobre todo *Don Julián*.

*Señas* ha sido objeto de un amplio acercamiento crítico en el que prima particularmente un enfoque que tiene muy en cuenta su contexto de aparición. Para Gonzalo Sobejano, esta obra acusa la influencia de *Tiempo de silencio* (1961) de Luis Martín-Santos (Sobejano, 1975: 24). El propio autor insiste desde un primer momento en la necesidad de no fijarse tanto en los elementos que la componen, sino en el

---

metamorfoseada en el niño Alvarito, en el ingenio azucarero de sus antepasados cubanos en *Juan sin Tierra* [...], sólo a posteriori acepté tácitamente la denominación ajena y la asumí como propia (Goytisolo, *Obras Completas III*: 9).

<sup>34</sup> Explica en una entrevista con Julio Ortega de 1975, a propósito de la génesis de *Juan sin tierra*: “Desde hace algún tiempo estoy trabajando en una obra que será a su manera una continuación de *Don Julián* y cerrará el ciclo que inicié con *Señas*. No se trata, desde luego, de la prolongación de un mundo novelesco con personajes, sucesos, acciones, ambientes, etcétera, sino de un discurso que en cada uno de los tres libros opera sobre estratos lingüísticos diferentes” (Goytisolo, 1992: 373).

tratamiento dado a ellos. César A. de los Ríos (1976), ha visto en *Señas* un intento de asumir de manera totalizante la realidad. Aunque, sin duda, lo que se ha visto con mayor claridad es el cambio que supone la publicación de esta obra con respecto a su anterior ciclo de compromiso social, asumiendo, así, otra línea creativa:

De hecho, en concordancia con la deontología que por esas fechas van construyendo los narradores del boom, el novelista y la recepción alimentan la expectativa común de que el producto verbal autónomo consiga, de alguna manera, revelar las capas ocultas de la realidad que se esconden bajo las apariencias, descubrir lo que de verdad se muestra detrás de las máscaras, derruir los mitos y los símbolos que enajenan al hombre y lo obligan a vivir encadenado a la mentira y la opresión (Curiel Rivera, 2006: 385-6).

Con respecto a esta transformación en las formas literarias, Goytisolo insiste en que se entienda no como mera experimentación figurativa, sino como parte de una nueva postura ante la realidad y, por ello, las transgresiones no serán superfluas, sino que están al servicio de un objetivo, el intento por unir los propósitos estéticos con los éticos:

Me encontré con que para hacer la crítica de la sociedad española que me había tocado vivir, tenía que empezar haciendo una crítica de las formas literarias. *Señas de identidad* es una obra eslabón. Es, al mismo tiempo, un resumen y algo que trasciende toda mi literatura anterior. Una obra que está entre dos fases. No es una obra redonda (Goytisolo, 1977a: 4).

Vemos que el propio autor se muestra crítico con ella, no considerándola una de sus obras mayores, aunque para el estudio de la historia literaria de la España contemporánea haya que tenerla muy en cuenta, ya que, junto con otras como la mencionada *Tiempo de silencio*, se trate de novedosos impulsos que permiten que las letras españolas despierten de su anquilosado realismo social y se abran a nuevos y enriquecedores senderos creativos. Con respecto a los aspectos más técnicos sobre los que innova, destaca el uso de las tres personas narrativas, los cambios en el punto de vista, los juegos temporales, la fragmentación del espacio, la alternancia de diferentes modos discursivos y la combinación de registros lingüísticos. Es, en definitiva, una narración desfigurada que pide la colaboración del lector, un lector activo. La suma de todos estos elementos hace que sea una obra abierta con pluralidad de perspectivas, que inaugura una serie de textos que recuperaran esta naturaleza.

Por otro lado, *Don Julián* ha sido descrita como novela densa, compleja, polisémica, ambiciosa, y de ella han interesado gran cantidad de asuntos, tales como la renovación lingüística, literaria o textual (Ramos, 1982, 1993; Martín Morán, 1982), la subversión que supone sobre el lenguaje y su relación con el propósito desmitificador (Sobejano-Morán, 1992: 251). Porque lo cierto es que la presentación del texto busca provocar un efecto de extrañamiento. Además de la dislocación de la sintaxis, encontramos falta de mayúsculas, puntuación de coma y dos puntos, etc. Este efecto de destrucción y desrealización (Schmidhuber de la Mora, 2004; Habra, 2005) provoca la reivindicación del caos (Lee, 1988). Igualmente han despertado interés aspectos relacionados con el tratamiento del espacio –por ejemplo, Tánger como territorio de fascinación y callejeo por la ciudad a modo cinematográfico (Villacèque, 2015)-, o la intertextualidad, especialmente de Góngora (Polet, 2015).

En cuanto a su temática, es evidente que el autor persigue el rechazo de valores muy arraigados, para lo cual hace críticas hacia la imagen turística de España de los años sesenta, además de parodias sobre las lecturas casticistas de la Generación del 98, o los dramas de honor del teatro de los Siglos de Oro. Como contrapartida, hallamos la glorificación de los valores opuestos, la renuncia a la patria con toda su mitología e imagería. Goytisolo se sirve de la violencia y del tema de la traición y, según Linda Gould Levine, el título original, al parecer, iba a ser “La traición de don Julián” (Levine, 2004: 16). Mario Vargas Llosa la llega a calificar como “un crimen pasional”, como “el disparo enfurecido del amante celoso contra la mujer que lo engaña”, o bien, “una tentativa de purificación por el fuego” (1975: 173). Eduardo Subirats subraya los tres temas literarios y no literarios de esta novela, el “desprecio y el rechazo de los valores nacional-católicos”, el exilio y el lenguaje (2001: 119).

Respecto a su visión del mundo, según Kessel Schwart, “esta obra combina el ensayo y la crítica literaria, observando la realidad a través de extraños símbolos y estructuras, y valiéndose de la libre asociación, el sueño, la ensoñación y la doble personalidad” (1975: 151). Pero también han sido abordados aspectos que tienen que ver con las influencias y la extensa tarea intertextual, más profunda o más superficial, desarrollada en el texto, como por ejemplo, las referencias a la cultura clásica grecolatina (Romero, 1977; Prado, 2000). La intertextualidad, que orientada a un lector activo, atento y crítico –el preferido por Goytisolo- supone en este texto, según Ksenija Fallend, reconocer la “aversión que siente el autor por el tiempo en que le toca vivir” (Fallend, 1998: 88). Además, para Alicia Ramos, la intertextualidad posibilita que se

trate de una escritura polivalente, que será también una constante en este escritor; para ella, el elemento intertextual lo define “como un cuerpo foráneo dentro del relato, al aportar asociaciones, contrastes y lecturas diferentes” (Ramos, 1982: 17). Finalmente, también Linda Gould Levine (2004), en su edición crítica, realiza una minuciosa tarea de señalamiento de las marcas intertextuales a lo largo de la obra<sup>35</sup>.

Debido a la transcendencia literaria de *Don Julián*, el propio autor ha escrito artículos sobre la génesis e intenciones de la obra:

No es una crítica moral ni una novela de tesis, sino una agresión alienada, onírica, esquizofrénica. El ataque del narrador contra su patria no se realiza en nombre de la razón histórica; sus motivaciones son mucho más secretas y oscuras, más próximas al universo sadiano o goyesco. Su discurso se sitúa a medio camino entre la crítica racional y la opacidad del instinto (Goytisolo, 1975: 117-8).

También ha expresado su opinión acerca del carácter totalizante con el que pretende impregnar la obra llegando a decir que el libro puede admitir pluralidad de lecturas, siendo poesía, crítica, psicoanálisis e interpretación sociohistórica (1975: 119), o, en sus propias palabras: “Al escribir este libro me propuse realizar una obra que fuera, a un tiempo, creación y crítica, literatura y discurso sobre la literatura; más que una novela, en la acepción clásica del género, escribir un texto. Un discurso sin referencia posible a contenidos clásicos, psicológicos, realistas, o a formas estéticas canonizadas, arquetipos y géneros” (Sobejano et al. 1975: 142). Sobre su génesis hay más información detallada en algunos ensayos suyos, como *Crónicas sarracinas* (1981) y, por supuesto, en su autobiografía, tal y como se va a explicar más adelante. En este último ensayo hay publicado un artículo que propone una lectura orientalista para *Don Julián* y *Makbara* y, en el que además de reconocerse bajo el calificativo dado a su obra, “sodo-mito”, cuenta la proyección de su traición desde la costa tangerina, una traición que sería, más que material, simbólica y cultural. Su intención aquí y en otros textos será darle la vuelta al discurso anti-islámico, perpetrado desde la literatura de romancero para “volverlo al revés como un guante, dar a la traición un contenido dinámico y positivo, extenderla al lenguaje, invertir la escala de valores pactada, poseer

---

<sup>35</sup> Sintetiza de la siguiente manera las grandes influencias sobre el texto: “La presencia de Tánger en su vida, el descubrimiento de Américo Castro, su solidaridad instintiva con los parias y marginados, su deseo y necesidad de realizar una traición tan grandiosa como la del conde don Julián, sus reflexiones sobre la tradición literaria de España y sobre Genet y Sade, se consolidaron lentamente hasta formar el armazón de su novela” (Levine 2004: 12).

a la leyenda por detrás, sodomizar el mito<sup>36</sup>” (Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 46-7). A esa crítica de la tradición esencialista le añade los elementos oníricos y consigue crear algo más artístico, a la manera de Goya, según él: “sacar a la luz todos los elementos irracionales que forman parte de una colectividad e integrarlos en una obra artística que puede parecer alienada, onírica, esquizofrénica o lo que sea, pero que cala en las entrañas de su sociedad y de su tradición” (Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*: 30). Un ejemplo de esto último lo encontramos en la imagen de la lujuria adjudicada al moro, mientras el cristiano sería el paradigma de la castidad.

Por su parte, respecto a *Juan sin tierra*, al poco tiempo de su publicación aparece un estudio monográfico que reúne las opiniones de diferentes críticos. Vuelven a señalarse las características formales y sus implicaciones en el sentido de la obra. Así, por ejemplo, Linda Gould Levine resalta entre otros “la constante negación del tiempo y espacio, la abolición de las presuntas imposibilidades del referente por las posibilidades del discurso” (Levine, 1977: 35). Manuel Durán entiende *Juan sin Tierra* como una novela cómica, “siempre que entendamos que lo cómico puede ocultar en su centro un núcleo serio, incluso trágico: es cómica como pueden serlo muchas de las visiones de Quevedo en *Los sueños*, incluso como pueden resultar cómicos algunos relatos de Kafka” (Durán, 1977: 52); indica que el texto pone su foco en el lenguaje, que por medio de la ironía y la parodia o el sarcasmo se hace transgresor, arma destructiva, llegando a lo grotesco (1977: 55). Este último aspecto de lo grotesco nos interesa de manera particular porque después, en *Makbara* y especialmente *Paisajes*, explotará esta vía hasta conquistar la técnica. Por su parte, Gonzalo Díaz-Migoyo añade algo que aquí nos concierne, el hecho de que esta novela explore los límites en sus fronteras con el ensayo y la lírica, este carácter “*sui generis* de su escritura es ya indicio de un aspecto importante de su obra última; su voluntario apartamiento de la tradición genérica y su complementaria búsqueda de una pureza originaria” (Díaz-Migoyo, 1977: 64). En este sentido también J.M. Castellet la califica de intento de ser “*texto* puro” y añade que “es probablemente, incluso temerario, calificarla de novela, por cuanto el *texto* asume la función global de la literatura: es, a la vez, novela y poesía, ensayo y crítica” (Castellet, 1977: 241). Kessel Schwartz (1977) pone el acento en los aspectos escatológicos, que ya se anunciaban en *Don Julián* donde criticaba el puritanismo nacional, yendo aquí un paso más allá.

---

<sup>36</sup> Como él explica, es la hispanista Annie Perrin la que, al indagar en los mecanismos internos de esta novela, lo denomina, a su juicio acertadamente, “sodo-mito” (Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 47).

Asimismo, Genaro Pérez en su estudio de 1977 pone el acento en la manera en que el autor hace partícipe al lector de un viaje de autodescubrimiento donde la realidad y la ficción, el presente, el pasado y el futuro se entremezclan. Para ello se sirve del pastiche y la parodia, del acercamiento al género lírico, de un uso del tiempo y espacio poco convencionales y del constante motivo de la paradoja. Alison Ribeiro de Menezes (2005), teniendo en cuenta que *Juan sin tierra* es la figura legendaria del exilio y que marca la convergencia del canon de disidentes de Goytisolo, hace una comparación entre sociedad nómada y sedentaria que habían trazado los teóricos Giles Deleuze y Félix Guattari para ofrecer un “texto nómada” que no tiene apariencia de coherencia narrativa en un sentido tradicional. Por último, Marco Kunz (1997) estudia detenidamente las implicaciones de su desenlace y la relaciona con el sentido de obra abierta dada por Umberto Eco.

Ahora bien, lo que parece más evidente es que *Juan sin tierra* se desmarca de sus obras predecesoras por su carga metaliteraria, que adquiere aquí mayor significación y que abrirá una importante línea en la literatura goytisoliana, junto con su carga de teoría literaria propia y declaración de principios estéticos (Kunz, 1997). Según Julio López, esta obra marca el inicio de su “obsesión metalingüística” (1979: 622); a la que añade la manifestación de la metaliteratura, el juego literario, el juego por el juego, o “identificarnos para siempre con la capacidad lúdica de la literatura” (625). Sin embargo, también pueden verse precedentes en anteriores, como *Don Julián*, que anticipaba el uso de recursos metaficcionales (Sobejano Morán, 1988: 31), o como explica Alicia Ramos, se puede vislumbrar lo que se hará patente en *Juan sin tierra*, “su pasión por la escritura, su conciencia del poder de la pluma como arma ideológica y casi siempre corrosiva; y la realización de que toda obra literaria además de escritura debe ser discurso sobre esa misma escritura y, por fin, la convicción de que todo es, a la postre, simple representación y placer lúdico de la fantasía” (1982: 15). Al fin y al cabo, romper con la novela tradicional es uno de sus propósitos, al asumir en su escritura “una creación y destrucción simultáneas cuya naturaleza sea tan concreta y real como la escritura misma: objeto, instrumento y sujeto destructores son una misma cosa en *Juan sin tierra*” (Díaz-Migoyo, 1977: 66). En definitiva, se trata de ponderar lo que J.M. Castellet entiende como lo genuinamente literario, condensar en una obra como ésta toda una serie de elementos que doten a la novela de una mayor entidad literaria, “sobre todo para subrayar su carácter eminentemente literario, predominante y radicalmente literario” (1977: 241).

En conjunto podrían ser consideradas “novelas autobiográficas”, según la aproximación de Manuel Alberca, especialmente *Señas* (añadiendo obras anteriores como *Duelo en el paraíso*) (Alberca, 2007: 111). Esta denominación se ajusta a novelas que se rinden a su correspondiente pacto de ficción pero en las que el autor deja marcas de su propia biografía, aunque se esconda detrás de su personaje, y corresponde al lector percibir esas proyecciones entre autor empírico, narrador y protagonista (112-113). Por su parte, de *Don Julián* y *Juan sin tierra* rescatan la idea de mantenimiento de una influencia común a pesar de sus múltiples representaciones: “[...] los anónimos, cambiantes y polifónicos narradores que, inscritos en la forma vacía de los pronombres, dirigen el relato, a pesar de sus notables diferencias poéticas y narrativas, tienen en común el estar revestidos de numerosos atributos o rasgos identitarios que se corresponden con la biografía del narrador” (217). Además, en las dos novelas cita el nombre del autor de forma directa, Juan sin tierra, y Don Ju(li)án, personajes marcados por la rebeldía y la negación de sus orígenes (217).

Michael Ugarte, en su estudio sobre la trilogía, destaca especialmente la influencia del estructuralismo, el formalismo y las teorías sobre la intertextualidad. La intertextualidad que comienza en *Señas*, junto con la mezclanza de textos diferentes, queda subordinada a un problema existencial que rige la estructura global de la obra (1982: 72). Es más, *Don Julián* está escrita como puro discurso y en ella se produce un proceso interesante: “Goytisolo engages in the destruction of writing while he writes. This contradiction inevitably leads to the annihilation of Goytisolo himself as writer” (104). En su camino hacia *Juan sin tierra* se produce algo importante dentro del fenómeno de literatura autorreflexiva, y que arroja luz dentro de la escritura de Goytisolo; así recurre a Paul de Man, que señalaba que cualquier escritor irónico o paródico divide su ser lingüístico de su ser real. *Juan sin tierra* sería un testimonio de esta distinción de De Man, y Goytisolo no ha encontrado su verdadera identidad, porque, según explica: “He has instead confused the issue of the self by transforming himself into a multitude of selves on the written page” (145).

Por otra parte, Matilde Albert Robatto (1978) destaca la doble agresión, ideológica y lingüística, que representa el ciclo narrativo, así como la destrucción y creación interdependiente, lo que recuerda a la visión de Linda Gould Levine. Asimismo, Abigail Lee (1990) destaca en el tríptico las posibilidades de metamorfosis de sus personajes, que, en última instancia, representan una poderosa metáfora del caos. En concreto en *Don Julián* nos encontramos con una metamorfosis alucinatoria y en

*Juan sin tierra* lo que ocurre es que viaje y destino son metamorfosis al mismo tiempo. Además, en ésta hay diferentes identidades fijas asumidas por el protagonista (como ocurría con *Don Julián*), pero a la vez hay un flujo incesante motivado por el movimiento y la unidad absoluta de toda forma y materia que provoca el caos.

Ksenija Fallend (1998) sostiene que con estas obras se reconoce a Goytisolo como firme representante de la nueva narrativa contemporánea por sus principios creativos (nuevo lenguaje, metaficción, etc.). Fallend además estudia el tratamiento del tiempo en estas tres novelas que, según denomina, forman parte de una trayectoria “catártica”. A *Señas* le correspondería un tiempo en espiral y una ponderación del valor de la memoria y utilizaría para ello el tiempo verbal orientado hacia el pasado<sup>37</sup>; para *Don Julián* se emplea el tiempo cíclico y mítico<sup>38</sup> donde predomina el tiempo presente de noción atemporal<sup>39</sup>; y, finalmente, en *Juan sin tierra* se sirve del tiempo universal postmodernista y esa cosmovisión está expresada por medio del futuro verbal<sup>40</sup>. Paralelamente, en su relación con el espacio, asistimos a una gradual absorción del tiempo por parte del espacio, muy visible en *Don Julián* y asumido como móvil en *Juan sin tierra*.

María del Valle Manríquez compara la trilogía con *Rayuela*, de Julio Cortázar, atendiendo a lo que ha denominado “dispositivos transgresivos y transtextuales”. Estas técnicas tienen el propósito de transmitir al lector tres cosas: “lo absurdo, trágico y paradójico del destino humano”, “la polifonía encubierta bajo la figura de un narrador protagónico” y “la exigencia de un lector activo que cumpla su rol desactivando y decodificando el tejido textual” (2006: 165). Así, explica que unas y otras: “No toman una microrrealidad para contarla, sino que la representan para interpretarla y destruirla [...]. La unilinealidad novelística es sustituida por una alucinante multiplicidad de

---

<sup>37</sup> A propósito de esta categorización para *Señas* explica: “El único modo de estar seguro del porvenir es encontrar la llave del pasado. Inspirado por el álbum familiar y por las cartas de los miembros de la familia [...]. Por medio de la reminiscencia damos a conocer que somos conscientes del transcurso del tiempo y somos capaces de redescubrir el yo” (1998: 76).

<sup>38</sup> Hedy Habra coincide con esta valoración del tiempo en *Don Julián* y “trae el pasado al presente inmediato y funde los tiempos evocados en un presente mítico fuera de cualquier arraigo espacio-temporal. Asimismo, se establece un vaivén entre el presente y el futuro, que permea el texto de una ambigüedad desrealizadora, puesto que se nubla la distinción entre lo real y lo imaginario, lo recordado o lo anticipado” (Habra, 2005: 45).

<sup>39</sup> La importancia de la memoria en la primera de las novelas se ve sustituida por la fantasía y el hecho de ocurrir en la mente del protagonista: “El carácter cíclico es reconocible por el comienzo y el final del relato, casi idénticos, sólo diferenciados sobre todo en el empleo del artículo: indefinido al comienzo y definido al final de la obra” (1998: 83). Además, este presente eterno nos permite identificar dos aspectos distintos: atemporalidad, y simultaneidad.

<sup>40</sup> Mientras que en *Don Julián* usa la técnica del surrealismo para la presentación de ese mundo onírico y fantástico, en *Juan sin tierra* hay una hiperrealidad, el estadio más avanzado que el surrealismo en opinión de Baudrillard, en el que “ni siquiera la oposición real/imaginario ya tiene cabida” (1998: 91).



niveles y voces que se ‘diseminan’, en la expresión de Jacques Derrida, a través de ellos” (166). Interpreta, además, la trilogía como viaje en busca de la identidad a través de la memoria (aproximación cercana a nuestro objetivo), para el que utiliza diferentes mecanismos literarios: la acumulación de voces procedentes de diferentes discursos, la experimentación narrativa y vanguardista y la exigencia de un lector activo que re-cree el texto y decodifique este mundo pluri-textual.

Más recientemente, María Gabriela Neches ha recuperado el estudio de la trilogía interesándose por el mundo ficcional del escritor, el cual, según ella, se mueve entre la ideología y la utopía. A su juicio, lo que se exhibe en estas obras es una deconstrucción de los mitos que forjaron la identidad del protagonista al mismo tiempo que demuestra el carácter subjetivo de éste, lo cual prueba que únicamente “buscando fisuras en la integridad es como se hace justicia a la condición humana posmoderna” (Neches, 2013:40). Y Yannick Llored (2009a) en su estudio acerca de la obra del autor explicaba que en esta triada se consigue conquistar una subjetividad auténtica, un espacio poético que será autónomo y que, además, potencia el diálogo entre tradiciones y culturas, al mismo tiempo que las posibilidades del lenguaje literario.

En definitiva, este proyecto supone para Goytisolo la indagación en una anómala empresa, a partir de un lenguaje nuevo. A nuestro modo de ver, esto puede entenderse a la manera en que Rousseau declaraba en los *Esbozos* de sus *Confesiones*: “Para lo que tengo que decir habría que inventar un lenguaje tan nuevo como mi proyecto” (Prado, Bravo y Picazo, 1994: 133).

En fin, como se ha podido comprobar, se trata de un ciclo narrativo que ha dado y sigue dando lugar a muchas opiniones e investigaciones. Centrándonos en cada una de ellas destacaremos los aspectos más relevantes siguiendo un esquema común para las tres, pero con resultados diferentes:

- Una presentación general haciendo hincapié en la intertextualidad y la estructura.
- Un apartado dedicado a las voces y personajes.
- Una sección dedicada a la forma en que proyecta la identidad y la memoria.
- Una recopilación de algunas otras particularidades de estos textos (para *Don Julián* y *Juan sin tierra*).

### 3.1.2. *Señas de identidad* (1966)

Explica Juan Goytisolo en sus *Obras Completas* que en *Señas* algunos de los sucesos y personajes reflejaban realidades muy cercanas a su vida y que la elección del título (sobre el que volveremos después) no fue “el de configurar el núcleo identitario del protagonista sino todo lo contrario” (Goytisolo, *Obras Completas III*: 16). La sugerencia del título puede remitir a la indagación y confirmación de una identidad, pero lo cierto es que, como vamos a comprobar, el resultado se acerca un poco y después se aleja definitivamente de este propósito, en un intento de renovación de esas *señas*.

#### 3.1.2.1. Presentación general.

En la novela el protagonista pretende indagar en su pasado para, a partir de unos recuerdos y momentos concretos, arrojar luz sobre su propia biografía y encontrar lo que serían sus señas de identidad. Consta de ocho capítulos, cada uno de ellos representado por un núcleo de la vida personal de Álvaro alrededor del cual se construyen otras historias paralelas, anteriores y posteriores que ayudan a la comprensión total del capítulo o en todo caso de la novela:

1. Infancia.
2. Universidad.
3. Asesinato de su padre en Yeste.
4. Reinserción de su amigo Antonio a la vida social tras su salida de la cárcel.
5. Vida en París con exiliados como él.
6. Relación con Dolores y aborto.
7. Idea de rodar un documental sobre los emigrados.
8. Síntesis: Paseo por Barcelona, ruptura con España y reconciliación consigo mismo.

Aún con el núcleo que pueda organizar cada capítulo, la novela no sigue un estricto orden cronológico y, teniendo en cuenta que son episodios en un fluir de conciencia y que toman la apariencia de recuerdos, éstos aparecen dispersos en forma de imágenes. Sin embargo, una ordenación temporal de los sucesos nos facilitaría entender el orden en que suceden los acontecimientos recordados por el protagonista, Álvaro Mendiola:

	SECUENCIAS NARRATIVAS ORDENADAS CRONOLÓGICAMENTE
1951	Huelga contra los tranvías.
1952	Álvaro en París.
1954	Encuentro de Álvaro y Dolores.
1955	Álvaro solicita ayuda de los intelectuales de izquierdas de París.
1956	Álvaro y Dolores en Mónaco. Él concibe la idea de un documental sobre la emigración española.
1958	Álvaro en el sur de España: rueda el documental, visita Yeste y la Guardia Civil confisca la película.
1959	Manifestación fracasada de los amigos de Álvaro. Aborto de Dolores en Ginebra.
1960	Diario de vigilancia sobre Antonio; detención de éste, prisionero en el sur de España.
1962	Antonio cumple el término de su encarcelamiento. Álvaro en Cuba.
1963	En marzo el síncope de Álvaro en París y en verano está en Barcelona (el tiempo presente).

La obra, aunque no es una autobiografía del autor en sentido estricto, sí que presenta muchas coincidencias con lo que luego aparecerá narrado en sus textos autobiográficos, como se muestra a continuación.

### 3.1.2.2. Voces y personajes.

El personaje principal es enfocado desde las tres personas narrativas, destacando principalmente la utilización de la segunda persona del singular que se convertirá en una marca de estilo del escritor, especialmente en las obras que ocupan este capítulo. Él mismo explicaba en 1967<sup>41</sup> esta particularidad del siguiente modo:

El hecho de emplear la segunda persona me permite cierta intervención, un mayor apasionamiento en mi relación con el personaje. Por el contrario, cuando describo en la tercera persona trato de objetivarlo, de cosificarlo. El tratamiento en segunda persona es un tratamiento invocativo, una increpación, a veces amistosa, a veces no. En cualquier caso, más apasionada que cuando escribo en primera o en tercera persona (Goytisolo, 2005a:1063).

### 3.1.2.3. Memoria e identidad.

Entre los principales elementos que, dentro del mundo ficcional del personaje, sirven para activar su memoria destaca la fotografía. Álvaro Mendiola, fotógrafo, echa

<sup>41</sup> Entrevista de Juan Goytisolo concedida a Emir Rodríguez Monegal. Algunos fragmentos de esta entrevista pueden consultarse en *Obras Completas III*.

mano de ella para definirse. La fotografía le ayuda a recordar y es, por tanto, la imagen que conecta con un espacio y tiempo pasados, pero fijados para siempre.

Juan Goytisolo reconoce experiencias personales en el personaje, porque según él, el escritor debe hablar de lo que conoce: “La estructura de *Señas de identidad* responde a una experiencia personal; en cierto modo puede decirse que es una estructura autobiográfica a la manera (es un decir, claro) de Proust o, si prefieres, de *Paradiso*, de Lezama Lima”. Prosigue con las comparaciones para concluir diciendo: “Hablar al yo como si fuera otro, un poco, si se quiere, a la manera de Rimbaud: « *Je est un autre* »” (Goytisolo, 2005a: 1062).

Por otro lado, en cuanto a la singularización del personaje, hay que destacar la notable influencia de la doctrina existencialista como punto de vista de toda la novela. El personaje central recuerda mucho al protagonista de *L'Étranger* (1942) de Albert Camus. Así, según algunos presupuestos existencialistas, el hombre es un ser sin unidad sustancial que tiene que ir haciéndose progresivamente con sus acciones. Asimismo, al igual que el ser humano existencialista alcanza su plenitud con la muerte, el personaje de *Señas* lo consigue, de algún modo, al final de la novela. Es en su desenlace donde muchas de sus conductas adquieren sentido: “*Señas de identidad* da expresión a la angustia del hombre perdido que ansía encontrarse recuperando a su pueblo perdido, entrando en contacto integrador con él si alcanza a descubrir la verdad de sí mismo y de su pueblo” (Sobejano, 1975: 254).

Sin embargo, la construcción del protagonista no es tal sino que también es una *de-construcción*, que no solo afecta al personaje, sino a la novela, a nivel formal y a nivel ideológico: nociones como la familia, la sociedad moderna, los valores oficiales del Franquismo, el auge del turismo en la España de los sesenta, entre otros. Y todo esto para entenderse como una novela que quiere tener en cuenta cada una de las parcelas de la existencia, asumir de un modo totalizante la realidad y darle la vuelta al conjunto de valores vigente.

Las páginas finales de la novela se encuentran entre lo más sobresaliente del texto y han recibido gran atención de la crítica. En el último capítulo, narrado magistralmente, asistimos al encuentro del protagonista con sus señas de identidad para rechazarlas y emprender un nuevo rumbo, alejado de todo lo que le ha representado a él y a España. Dicho con otras palabras: “Ironía, melancolía, sentimiento de lo absurdo, estallan ante nosotros: son los cohetes finales de este castillo de quema, de estos fuegos artificiales, de que está hecho el final de la novela de Goytisolo” (Durán, 1970: 103). La

identidad del protagonista comienza un proceso de disolución *discursiva*, una deconstrucción lingüística que viene anunciándose desde el principio: “Familia, clase social, comunidad, tierra: tu vida no podía ser otra cosa (lo supiste luego) que un lento y difícil camino de ruptura y desposesión” (*Señas*: 58). Este gradual proceso queda ejemplificado a continuación:

- 1) [...] examinaste la amalgama de papeles y documentos de la carpeta –periódicos antiguos, fotografías, programas- en una última y desesperada tentativa de descubrir las coordenadas de tu extraviada identidad (115).



- 2) [...] como él quisiste romper con todo lo que recibiste de prestado con todo cuanto sin pedirlo tú te dieron ellos  
dios religión moral leyes fortuna (362)



- 3) [...] habías vuelto a la vida horro de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo, dúctil y maleable, sin patria, sin hogar, sin amigos, puro presente incierto, nacido a tus treinta y dos años, Álvaro Mendiola a secas, sin señas de identidad (380).

Se produce así un nuevo nacimiento, con una nueva identidad que ha ido conformándose por medio de los recuerdos, de su relación con la patria (España) y con el lugar de residencia (Francia), con sus compañeros y su pareja (Dolores), que no es otra que, en términos machadianos, su *complementaria*. Ese nuevo nacimiento surge como el deseo íntimo de renovación puramente esencial.

Pero es que, además, el final de la obra tiene mucho de cernudiano. Recordemos que es una de las influencias más importantes en Goytisolo<sup>42</sup> y que en esta obra de transición le sirve para verse reflejado literariamente a partir de las diferentes mutaciones ideológicas que luego concretará en su autobiografía. De esta forma, con la influencia literaria del poeta y con la asunción de su identidad en tanto negación de todo lo que le ha representado, el escritor va cerrando su novela, su primera declaración de (nuevos) principios:

---

<sup>42</sup> En el capítulo 9 de la III Parte se explica más extensamente este punto.

[...] lo sabes ahora  
cuando también tú te has liberado de ellos y navegas a solas diciéndote  
bendito sea mi desvío  
todo cuanto me separa de vosotros y me acerca a los parias  
a los malditos  
a los negros  
mi inteligencia  
mi corazón  
mi instinto  
benditos sean  
gracias sean dadas a Dios  
infinitas gracias  
por los siglos de los siglos (430).

El hecho de acercarse a los malditos, identificados con los negros –y después con los metecos- lo aleja de la sociedad normalizada y lo sitúa en un terreno fronterizo y periférico por el que comienza a dar sus primeros pasos este sujeto literario que va desarrollándose ficcionalmente a partir de ahora:

[...] aléjate de tu grey tu desvío te honra  
cuanto te separa de ellos cultívalo  
lo que les molesta en ti glorifícalo  
negación estricta absoluta de su orden eso eres tú (432).

El protagonista, Álvaro Mendiola, se reencuentra consigo mismo en ese proceso de auto-descubrimiento, para juzgarse, redimirse y renacer. La subjetividad del autor asiste también a una forma de renacer a través de la ficción.

### **3.1.3. Reivindicación del conde don Julián (1970)**

Inicialmente publicada con el título de *Reivindicación del conde don Julián* en 1970, será popularmente conocida como *Don Julián*. Es publicada así a partir de la revisión del autor para la edición de Galaxia Gutenberg de 2002.

#### **3.1.3.1. Presentación general.**

Si fuera posible someter la obra a una labor que desmenuzara el texto, indudablemente la complejidad de esta obra daría para abundantes y sesudas investigaciones. Aparte de la importante innovación literaria que supuso en su

momento, *Don Julián* es una obra en la que su autor exhibe sus amplios conocimientos, como apunta José-Miguel Prado a propósito de los elementos clásicos subyacentes en el texto: “Para vencer al enemigo hay que conocerlo muy bien” (Prado, 2000: 65). Y es que si con esta obra Goytisolo quería sacudir los cimientos del canon nacionalcatólico imperante en la cultura, la sociedad y la política española, es necesario dominar esos mismos frentes de ataque. Ahora bien, para que este ataque a la tradición cultural se produzca desde una perspectiva transgresora, es indispensable conocer las corrientes y teorías lingüísticas, literarias y de pensamiento de ese momento, así como las relacionadas con el estructuralismo o posestructuralismo, y especialmente las teorías de Émile Benveniste acerca de la *historia* y el *discurso*, determinantes en este tipo de creaciones novelísticas donde toma ventaja el discurso sobre la historia<sup>43</sup>. Goytisolo mismo reconoce en varias ocasiones su relación con la *Nouvelle Critique*, el impacto de la mencionada lectura de Benveniste, el descubrimiento de los formalistas rusos y los ensayos de Skolovsky, así como su seguimiento de la labor crítica de T. Todorov, R. Barthes, G. Genette, la revista *Tel Quel*, los textos de P. Sollers y las teorías de J. Kristeva acerca de la intertextualidad (Goytisolo, 1975).

En cuanto al protagonista, el conde Don Julián, personaje legendario que, tal y como recoge Linda Gould Levine en su edición crítica de la obra (2004), ya aparece en la *Primera Crónica General de España* de Alfonso X, como traidor. Asimismo, asoman referencias al reino perdido como “paraíso de Dios”. Después, reaparece en la *Crónica sarracina*, de Pedro de Corral, que agrega a la imagen negativa de Julián otras representaciones simbólicas, como la castración del rey Rodrigo por una serpiente devoradora (Levine, 2004: 18-19), importantísima imagen simbólica para el texto goytisoliano.

Tal y como advierte al final del texto, la obra no habría podido elaborarse sin la “participación póstuma o involuntaria” de reconocidas figuras como Alfonso X, Américo Castro, entre muchos otros, además de la mención especial de Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Cabrera Infante, que le sirvieron de gran ayuda para la secuencia en la que pone en práctica diferentes variedades dialectales. De hecho, en el texto hallamos parodias, como la de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Además, pueden rastrearse referencias a polémicas culturales como la batalla intelectual entre Américo Castro y

---

<sup>43</sup> Para Benveniste, la historia excluye el yo, tú y adverbios como aquí y ahora, es la tercera persona y serían formas del pasado. El discurso incluye al hablante (yo) y al oyente (tú) y más tiempos verbales (como imperfecto) (Fallend, 1998).

Claudio Sánchez Albornoz o la crítica a la vida intelectual de España, especialmente sus tertulias y las malas prácticas de su academicismo. *Don Julián* rinde también un homenaje a obras de escritores marginales de su gusto: Luis Cernuda, Fernando de Rojas, José M<sup>a</sup> Blanco White y Francisco Delicado. Asimismo, hay continuas referencias a Virgilio, San Agustín, Santo Tomás, Santa Teresa, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, Vélez de Guevara y su *Diablo cojuelo* (la tercera parte de la obra surge de una visión de Madrid muy consciente de tener esta obra como fuente), Larra, Azorín o Unamuno<sup>44</sup> y los “lentos paisajes del Noventa y Ocho” (*Don Julián*: 145), Ortega y Gasset<sup>45</sup>, Séneca, Menéndez Pidal, Blas de Otero; o bien, las tesis de Freud, Marx y Nietzsche<sup>46</sup>, además de referencias a figuras gloriosas como Trajano, Teodosio, Adriano, don Pelayo, Guzmán el Bueno y Ruiz Díaz de Vivar (235-6). Por último, la inclusión de Isabel la Católica, que es una de las más irreverentes.

Resultan, pues, determinantes para la lectura e interpretación de la obra los paratextos en forma de citas introductorias a cada uno de los IV capítulos del libro. El primero comienza con una mención a Tánger como guarida de traidores, perteneciente al *Journal du voleur* de Jean Genet que adelanta la visión desarraigada de la patria y el valor adjudicado a la traición. El segundo se abre con una cita de Américo Castro y su *Realidad histórica de España*, autor y obra determinantes como punto de partida clave de la novela. El tercero lo hace con una cita extraída de la *Crónica General* de Alfonso X, como una de las fuentes del personaje Don Julián que describe la crueldad de los moros e introduce la simbología del fuego, junto a otra cita de Saavedra Fajardo que introduce la de la serpiente. Finalmente, el cuarto capítulo contiene al inicio versos de romances anónimos y de *El Pelayo* de José de Espronceda, que metafóricamente encierran la destrucción que va a consumarse en la mente del protagonista.

Además, el texto acusa la influencia de Fray Luis de León –con referencias a la profecía del Tajo- y, especialmente de Luis de Góngora, mencionado como el “Poeta” o introducido de manera intertextual mediante citas de sus versos. La obra en sí recuerda mucho a las *Soledades* por su construcción barroca y su estilo alambicado.

Pero si hay autores que influyen de manera determinante en la concepción ética y estética de la novela entendida como destrucción, éstos son sin duda Jean Genet y el

---

<sup>44</sup> De Unamuno encontramos alusiones a lo que conceptualizó como intrahistoria o referencias más humorísticas bajo expresiones atribuibles como “ah, me duele España!” (*Don Julián*, 218).

<sup>45</sup> En “la africana masa desvertebrada” se reconoce la *España invertebrada*. (*Don Julián*, 182).

<sup>46</sup> Con respecto a él, no resulta casual que añada el siguiente dato: “por cierto, sabía usted que este último era sifilítico” (*Don Julián*, 252), que, por otra parte, es la enfermedad que padece también el protagonista.



Marqués de Sade en cuanto a la moral, y M. Lermontov y L. Cernuda en tanto que inspiradores de la visión desarraigada de la patria<sup>47</sup>. Hay además una visión recurrente del espacio a partir de referencias quijotesas como ese país/lugar/ciudad “de cuyo nombre no quieres acordarte” (*Don Julián*: 66, 76, 95, 227, 305).

En resumen, la relevancia intertextual a propósito de la estructura y el sentido completo de la obra no puede ni debe pasar desapercibida cuando uno se acerca a las motivaciones de un texto como éste: “[...] la mirada personal del autor en su paseo por las calles de Tánger se diluye en un *corpus* textual de citas, recuerdos, motivos, rimas, ficciones, imágenes acarreados por la tradición literaria española. Se trata, claro, de algo deliberado: su combate es *contra* la tradición, pero actúa *dentro* de ella” (Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 47).

Estructuralmente el texto podría entenderse como una metáfora del espacio que representa. Es decir, se muestra una estructura laberíntica a través de Tánger y, al mismo tiempo, *Don Julián*, y al igual que otras muchas narraciones de la posmodernidad literaria, no se ajusta a los cánones de secuenciación causal y lineal, por lo que es posible encontrar alguna que otra metáfora de su diseño: “urdimbre y trama de una telaraña que no es sino para quienes atrapa e inmoviliza desde niños [...] : en la escala lenta, de incontables peldaños que va de la infancia a la edad adulta, del aprendizaje al oficio, del insecto al arácnido” (*Don Julián*: 169). Se ajustaría más bien a lo que ha sido descrito como “poema e incluso sinfonía musical”, debido a que la obra “nace, crece y muere en sí misma” (Ramos, 1982: 16). Dicho de otro modo, su estructura circular conlleva que “En ese círculo han sido incluidos el narrador, el autor, el protagonista y el lector” (1982: 251). Al mismo tiempo, el carácter de obra abierta necesita la participación activa del lector: “El autor es el narrador, el narrador es el protagonista, el protagonista es el lector, por lo tanto el autor es el lector. Es decir la

---

<sup>47</sup> La visión desarraigada y resentida hacia su país de origen se plasma en la despedida que inicia la novela: “tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti” (*Don Julián*: 117) y más aún, poco después, en “adiós, Madrastra inmunda, país de siervos y señores : adiós, tricornos de charol : adiós, pueblo que los soportas” (122). Esta rotunda despedida está alumbrada a partir de una adaptación libre del comienzo de un poema de Mijaíl Lermontov, cuya traducción leyó casualmente Goytisolo. Para Jesús García Gabaldón este hecho es lo suficientemente significativo porque contribuyó a “ese efecto catártico en la resolución del enigma de al génesis textual de *Reivindicación*” (García Gabaldón, 1996-1997: 442). Goytisolo declaró que el original de Lermontov, en la traducción de Antonio Pérez Ramos, versaba así: “Adiós a ti, del ruso sucia patria, Nación de encomenderos y de esclavos. Adiós a esas guerreras azuladas. Adiós al pueblo por ellas maniatado...”. (Goytisolo, *Obras Completas VI*). Pero es que, además, con la Madrastra referida a España hace uso de uno de los referentes poéticos de Luis Cernuda (al que ya hemos mencionado como significativo en la génesis de sus obras). Pues bien, en “Ser de Sansueña”, poema incluido en *Vivir sin estar viviendo* (1949), es donde encontramos esa madrastra rodeada de significados similares a los desarrollados por Goytisolo en su reconsideración del concepto de patria (ver capítulo 9 de la III Parte).

estructura circular nos invita a imaginarnos el discurso del narrador como si fuera nuestro discurso dirigido a nosotros mismos. Esto explica el carácter de psicoanálisis nacional de esta novela” (Martín Morán, 1982: 252). Ya en el propio texto encontramos diferentes marcas de la circularidad estructural, por lo que es posible hallar reiteraciones que marcan el ritmo de la novela. Por ejemplo, en las acciones que acompañan el comienzo y final del día del narrador que abren y cierran la novela: “leve esfuerzo: tres metros, incorporarse, calzar las babuchas, tirar de la correa de la persiana : y silencio, caballeros, se alza el telón : la representación comienza” (*Don Julián*: 120), o también: “tres metros, incorporarse, calzar las babuchas, tirar de la correa de la persiana” (122). Al final, tras enumerar los mismos elementos del principio, concluye: “después, tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga, para la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar : el sueño agobia tus párpados y cierras los ojos : lo sabes, lo sabes : mañana será otro día, la invasión recomenzará” (328). Sin embargo, además de marcar la circularidad estructural<sup>48</sup> también pueden referirse a la interpretación de un papel dramático, tanto al comienzo: “integrado en la decoración como un elemento más : sin atraer la atención de nadie” (159); como al final: “cumplido el ritual, apagarás la luz [...], pasarás a la habitación : inamovible, el habitual decorado te aguarda” (328). Este carácter teatral tiene mucho que ver con un aspecto que vamos a retomar más adelante, la naturaleza del personaje como ser proteico que asume diferentes voces o *máscaras*.

### 3.1.3.2. Voces y personajes.

Al igual que en *Señas*, otro de los aspectos que más llama la atención es el particular empleo de la segunda persona narrativa. Al usarla, el narrador se convierte en sujeto y objeto de la enunciación. Incluso cuando encontramos variaciones y se forma un esquema yo-tú, se trata de la misma persona (Martín Morán, 1982: 227).

Las posibilidades de *confusión+identificación* entre narrador(es) y personaje(s) que recorren el texto de principio a fin pueden responder a causas diferentes y tener, por tanto, efectos diferentes. Por un lado, esta ambivalencia en las categorías narrativas

---

<sup>48</sup> Tal y como recoge Linda Gould Levine en sus notas a la edición de la obra, Goytisolo no solo dota al texto de esta circularidad, sino que lo marca textualmente (como hemos señalado) y metafóricamente. De esta forma, en el texto se sugiere a un tiempo Fénix y Sísifo (*Don Julián*, 234) y esto resulta “una variación novelística de la serpiente que se muerde la cola, paradigma de la unidad del principio y final” (Levine en *Don Julián*, 328). La serpiente, como imagen polisémica presente en la acción, recoge de este modo otra significación.

provoca un efecto deliberado en la atención del lector y en su identificación, lo cual se refuerza con uno de los propósitos del uso de la segunda persona, pero también tendrá que ver con los cambios de voz, que trataremos a continuación. Volviendo a las posibilidades comunicativas de esa segunda persona, coincidimos con José Manuel Martín Morán cuando sostiene que el ‘tú’ contiene tanto que expande sus posibilidades literarias y comunicativas. Así, entre sus muchas posibilidades, su empleo produce “el efecto de continua comunicación” y supera las limitaciones del clásico monólogo interior que proyectaba “una conciencia incommunicativa, hermética, incapaz de superar el estado de su conciencia parada en un determinado punto de vista” (Martín Morán, 1982: 245) y se relaciona también con otros logros:

De esta manera, introduciendo el esquema comunicativo ‘yo/tú’ en la novela, Juan Goytisolo ha logrado superar el estatismo de la conciencia reflejado en el monólogo interior, conservando a la vez la reducción de distancias temporales entre lector y protagonista propia del monólogo interior. En otras palabras, distanciando al personaje principal, desdoblado la instancia emisora del monólogo interior en emisor (narrador) y destinatario (protagonista), Juan Goytisolo ha conseguido que la mente problemática del protagonista apareciera en toda su dimensión activa (245).

Es más, esto nos lleva a otra dimensión, la conocida como supraconciencia, cuando alguien nos dice algo desde fuera. Este fluir de conciencia no pretende ser íntimo, sino comunicativo. El exorcismo no atañe solo al personaje-narrador, sino que incluye al lector que voluntariamente quiera participar de la empresa que abandera Don Julián:

En esta sofisticada novela posmoderna, Goytisolo demuestra su actitud iconoclasta e inconformista hacia su país de origen como hacia sus propias creaciones. Manifiesta asimismo un deleite no sólo narcisista sino voyeurístico al reinventarse de manera autorreflexiva mientras va escenificando sus demonios interiores que le conducen a alzarse en antihéroe a través de su portavoz literario (Habra, 2005: 59).

Por otro lado, esta conciencia reflexiva donde ocurre toda la acción necesita apoyarse en dos estados que de algún modo justifiquen esto: el espacio onírico y la esquizofrenia. Si el personaje tiene una mente esquizofrénica puede entenderse mejor el desdoblamiento en diferentes voces, lo que incide en un nivel añadido, relacionado con la cosmovisión textual, potencialmente subversiva. Baste recordar a M. Foucault cuando dice que “un loco es, por su misma existencia, constantemente transgresivo” (1999: 384) o a F. Jameson que entiende que “el esquizofrénico no sólo no es ‘nadie’ en el

sentido de que no tiene identidad personal, sino que tampoco hace nada, puesto que tener un proyecto significa ser capaz de comprometerse a una cierta continuidad a lo largo del tiempo. El esquizofrénico queda así abandonado a una visión indiferenciada del mundo en el presente, lo cual no es en modo alguno una experiencia agradable” (2008: 178).

Esas voces se reflejan en forma de máscaras a las que se alude explícitamente: “oídmelo bien: Meseta ancestral, espada invicta del Cid, caballo blanco de Santiago : nada os resistirá : la máscara nos pesa : el papel que representamos es falso” (*Don Julián*: 237); Don Julián queda así transformado en un guerrero árabe, un insecto, el lobo y Caperucito Rojo, una proyección de Séneca o James Bond, al mismo tiempo que cambia de nombre: Julián, Ulbán, Bulian, Urbano, Álvaro, Álvaro Peranzules abogado y Alvarito.

El perfil proteico del protagonista que puede transformarse en otros personajes determina inevitablemente el sentido de la obra. Según Guillermo Schmidhuber de la Mora (2004), la galería de personajes que muestra Goytisolo aquí responde a una triple tipología: personaje-hablante, personajes reales y personajes del recuerdo. De este modo, nos encontramos con personajes con diferentes cometidos a nivel del discurso, personajes que han existido fuera del texto y que pueden guardar mayor o menor relación con la realidad, y personajes rescatados de la memoria del narrador-protagonista que pueden responder a él mismo en su infancia. Por otro lado, en la obra aparecen, junto a las máscaras de personajes individualizados, otras de personajes arquetípicos, como el *carpeto*, sobre el que Goytisolo vuelca una serie de atributos contra los que se levanta y que se renueva sempiternamente: “el carpeto concibe la Historia como un lento proceso de auto-depuración como un continuo ejercicio ascético de perfeccionamiento : en el fondo del alma ibera hay un residuo indestructible de estoicismo que, hermanado íntimamente con el cristianismo ha enseñado a los hombres de la Meseta a sufrir y a aguantar” (*Don Julián*: 212-3). El carpeto –y su derivado carpetovetónico- representa el arquetipo español, en la versión rechazada por el autor.

Otras máscaras están tomadas del imaginario popular y cultural, personajes ya mencionados como James Bond, a propósito de uno de los filmes de la saga, *Operación Trueno*, que no por casualidad trata sobre una invasión, esta vez a los EEUU; y Caperucito Rojo, que representa una reescritura del cuento de Caperucita Roja, en una versión “psicoanalítica” y “radicalmente inconventional” (Lee, 1988: 141).

Sin duda, los personajes más individualizados serán Julián, Álvaro y Tariq. Álvaro, que será don Álvaro Peranzules, abogado (*Don Julián*: 148), se identifica con el imperecedero carácter carpetovetónico<sup>49</sup> y para ello recurre a Séneca, al que utiliza como sinónimo (214). Este personaje que es dual, don Álvaro y Séneca, aparece desdoblado a su vez cuando empiezan las menciones a la infancia: “Alvarito es ya don Álvaro Peranzules Junior y el pequeño Séneca es Séneca el Grande, el ínclito e inmortal Figurón” (218).

Julián y sus diferentes nombres (Ulbán o Bulián) tienen la intención de invadir la península con la ayuda de Tariq. Pero además de en la destrucción de mitos, lo vemos en el texto mediante la metáfora de los insectos en la biblioteca o la invasión del coño de Isabel la Católica; se hace necesaria una agresión a lo representado por el personaje de Álvaro y sus variaciones, o lo que es lo mismo, siendo máscaras de un mismo individuo, una auto-ofensiva. La máscara de don Álvaro empieza a empequeñecerse y resquebrajarse, y el niño Alvarito es atacado por la serpiente y el cuchillo. Este asedio que se ha ido anticipando a lo largo del texto a través de la idea de enfermedad infecciosa (teniendo en cuenta que el personaje es al parecer sifilítico), no solo supone una metáfora más dentro de la idea de invasión del texto, sino que, en línea con la polisemia de los textos goytisolianos, también quiere recordar la idea de sangre infectada, para curar a España de su obsesión por la limpieza de sangre y la pureza, que retomará en otras obras y, de forma magistral, en *Virtudes*.

Si aún no nos hemos perdido en el batiburrillo de voces y máscaras, quisiéramos añadir que las máscaras de personajes reales, y también las máscaras simbólicas que recogen diferentes características, sufren cambios y mutaciones. Una lectura atenta del texto nos ayuda a comprender que los continuos cambios son desdoblamientos de un único personaje que abre y retoma al final de la novela: “adentrándote al fin en tu solitario reino” (*Don Julián*, 138). Se trata de un único personaje que necesita fraccionarse para reinventarse: “falso, falso : los personajes de una obra no escrita, inexistentes los dos : la duda es tu única certeza” (193). Él mismo es víctima y verdugo: “tú y tu fuerte compañera, la culebra : prolongación indispensable de ti mismo y de tu modo de ser : insurrecta, viscosa, presta a enderezarse y saltar sobre la víctima y a inyectar en ella el líquido mortífero que, diseminándose poco a poco por el cuerpo, ocasionará irremediablemente la muerte” (306). No basta con reinventarse si antes no se

---

<sup>49</sup> Goytisolo acostumbra a re-nombrar características usando el nombre de quien las representa: “españolismo de Séneca, quijotismo del cid : senequismo de Manolete” (*Don Julián*: 259).

ha cerrado la puerta al yo del pasado, y la única forma de hacerlo es enfrentarse a esos demonios, combatir con lo que se ha sido y traer los recuerdos.

### 3.1.3.3. Memoria e identidad.

Tal como se ha expuesto, la lucha representada por las máscaras simbólicas del invasor (Julián y la serpiente) contra las del carpeto y Álvaro (Don Álvaro Parenzueles, Alvarito, etc.) muestra el empeño del autor por sacudir los cimientos de los cánones de una cultura nacionalcatólica, pero también es reflejo de un combate interior. Para renacer, hay que morir, aunque el carácter violento dado a esto suponga una muerte más que convulsa.

Sin pretensiones de introducirnos en la vida personal del autor, son necesarias aquí ciertas referencias acerca del contexto que motivó la escritura de la novela, que a su vez, supondrá el germen de sus propios textos autobiográficos. *Don Julián* adquiere una mayor profundidad interpretativa si tenemos en cuenta algunos antecedentes directos, como el deslumbramiento reciente por parte del escritor de los paisajes del norte de África, Tánger en este caso, y su conexión sentimental con los antes descubiertos en tierras almerienses. Pero este impacto no solo ocurre en lo geográfico, sino también en lo social, cultural y personal, a través de sus gentes y la revelación de su sexualidad, anticipada en algunas circunstancias previas de su vida. Sobre todo ello volveremos en el apartado de la autobiografía, aunque es significativa ya la intrusión de los recuerdos y el proceso consciente de esto penetra en la obra.

Como ya demostraba en *Señas*, el autor es consciente de que la memoria es tramposa, pero, en opinión de Mélanie Valle Collado, Juan Goytisolo sabe perfectamente también que la imaginación es poderosa; así, para ella aquí su revisión del pasado persigue “borrarlo todo y suplantar la máscara del pasado por otra (porque, al fin y al cabo, al reclamar la figura de don Julián, el narrador se pone una nueva máscara, sea o no más adecuada a su cuerpo” (Valle Collado, 2008: 14). *Don Julián* se mueve en la línea de las autoficciones, las autobiografías ficticias y las metaautobiografías, por el hecho de que “cuentan y comentan la experiencia pura (más allá de las ideas) [...] desde una perspectiva muy personal, pero hacia un colectivo de lectores a quienes desean dar un retrato sincero del pasado y, a la vez, enseñar a leer de forma crítica” (2008: 17). Para ello se apoya en el uso de recursos metaficticios: “la relevancia del discurso, la subjetividad del lenguaje, las semejanzas y confusiones entre autor y narrador, lector y narratario, realidad y ficción (fantasía), pasado real y

recuerdos, es decir, todos los recursos metaficticios” que, al fin y al cabo, “han ayudado a alcanzar un conocimiento no condicionado de su propio ser, y al mismo tiempo, les han dado la oportunidad de establecer un verdadero diálogo con el lector” (16-17).

La presencia de los recuerdos y las referencias a la acción de recordar están presentes en toda la obra, especialmente en los pasajes que retoman al niño del pasado: “su rostro evoca alguna imagen que inútilmente quisieras arrancar del olvido : algo remoto tal vez : recuerdo de la ciudad, del país de cuyo nombre no quieres acordarte” (*Don Julián*: 176). Desde el principio se insiste en la idea de que ya no es posible la identificación ni temporal (con el niño del pasado) ni espacial (con el país de origen), y poco a poco esos recuerdos *reales* se contaminan en un nuevo espacio onírico:

[...] rostros y rostros infantiles que surgen y desaparecen al tiempo que Tariq llena la cazoleta de la pipa y te la pasa a ti : [...] un cuarto de siglo atrás? : poco más o menos : compacta disciplina de niños brumosos cobijados bajo su materna ala : siempre de negro hasta los pies vestido y, en vez de cetro real, la conminatoria reglilla : imágenes de un lugar de cuyo nombre no quieres acordarte, preguntas y respuestas que zumban como flechas y estallan en un deslumbrante ramillete de fuegos de artificio : Ciencias Naturales hoy : Geología, Zoología, Botánica (195).

La evocación de las clases de Ciencias Naturales, teórica primero y práctica después con la disección de insectos, representa lo que vamos a denominar un *recuerdo-eje*. Aquí queremos hacer un inciso y explicar este concepto como parte de nuestra terminología. Con este término queremos englobar aquellos recuerdos que se mantienen en la memoria de manera residual y que reaparecen cuando tratas de entender parte de lo que denominamos *memoria-alegórica*, una idea más abstracta que forma parte de nuestro aprendizaje vital. Así, un ejemplo de *recuerdo-eje* sería el que engloba todos los momentos en que estás, por ejemplo, aprendiendo a montar en bici bajo un único recuerdo; es decir, no recordarías todas las caídas que tuviste en el proceso de aprendizaje, sino solamente una, o unas pocas, que con el tiempo no responderán tanto a la realidad e individualidad de los propios recuerdos, sino al recuerdo de los recuerdos. Algunas veces esos *recuerdos-eje* sirven para entender una *memoria-alegórica*, como en este caso la mala experiencia de las clases de Ciencias Naturales (seguramente tendría muchas, pero se han concentrado de manera residual en un único momento que repite en sus obras), sirven de ejemplo también de la *memoria-alegórica*: el hecho de recibir una educación deficiente y bajo ella se encontrarían otros ejemplos relacionados muy de cerca, como las ideas de pecado y penitencia asociadas a su infancia.

Como decíamos con anterioridad, el mundo de los recuerdos se va contaminando progresivamente por el de los sueños, dando lugar a un espacio de convivencia entre memoria y onirismo que se hace presente, “arrancado violentamente a tu sueño, abres los ojos” (*Don Julián*: 211), y que, por otro lado, no se aleja tanto como parece de ese espacio difuso que abarca la memoria si tenemos en cuenta que la relación entre sueños y recuerdos es más estrecha de lo que parece. Así, es común que en los sueños aparezcan pasajes fosilizados de la infancia, por ejemplo, soñar cosas actuales pero que tienen lugar en la casa de la infancia en la que hace mucho que no vives, o conservar recuerdos de algo que parece que hemos vivido, pero que no podemos asegurar con rotundidad si se trató o no de un sueño en su momento. Pues bien, conforme el espacio onírico va acaparando el de los recuerdos, lo impregna de su idiosincrasia, como con las reiteraciones y las irrealidades:

- “lo que acontecerá sin duda esta tarde, cuando, siguiendo el itinerario de costumbre, el niño regrese del colegio con la cartera a la espalda : el niño? qué niño? tú mismo un cuarto de siglo atrás” (306).
- “tú mismo un cuarto de siglo antes, repasando la diaria lección de Ciencias Naturales o abismando en la difícil solución de un problema, caminando sin prisa hasta el límite de las obras y acelerando luego el paso, como si el adversario rumor que envuelve tu nombre hubiese llegado ya a sus oídos” (308).
- “tú mismo un cuarto de siglo antes : insólito encuentro! : y lo atraerás al lecho con violencia quieta y le mostrarás tu inseparable compañera : la víbora” (310).

El espacio no solo se ha vuelto onírico, sino que el protagonista, recordemos, aparece *reduplicadamente* desdoblado, lo cual posibilita que tengan lugar esos encuentros fuera de las dimensiones reconocibles de tiempo y espacio, más bien dentro de la conciencia obsesiva del individuo que lucha por renacer: “el recuerdo de una revolución cercana en el tiempo y una guerra próxima en el espacio : mezquina sociedad de los años cuarenta para siempre malditos : y, abdicando sus buenas intenciones y propósitos, él (tú) se colará aún por la solitaria barrera, seguirá la pasadera de tablas, se detendrá ante el umbral de tu choza” (312).

Y todo esto, ¿para qué? ¿Es posible *llegar* a un resultado? Lo cierto es que, en esencia, creemos que lo que el personaje consigue a través de los recuerdos y las máscaras es erigirse como resultado de esa unión de memoria y ficción para desarmar una identidad, eso sí, multifacética o como expresa Alicia Ramos: “En su alma todo confluye: sexualidad, religión, impulsos sadomasoquistas, la obsesión en una palabra”



(1982:23). O incluso una *des-identidad* que utiliza como medio la traición a lo largo del tiempo y el espacio: “liberarse de aquello que nos identifica, que nos define : que nos convierte, sin quererlo, en portadores de algo que nos da una etiqueta y nos fabrica una máscara : qué patria? Todas : las del pasado, las del presente, las del futuro” (*Don Julián*: 234). Es más, esta des-identificación empieza y acaba en uno mismo: “hacer almoneda de todo : historia, creencias, lenguaje : infancia, paisajes, familia : rehusar la identidad, comenzar a cero : Sísifo y juntamente Fénix que renace de sus propias cenizas” (234).

#### **3.1.3.4. Otras particularidades.**

Para acabar con el análisis individual, nos gustaría reseñar algunos detalles del texto que son importantes en su relación con la trayectoria del escritor. En primer lugar, este proceso de desposesión de la identidad *heredada* que se inicia con la revisión personal en *Señas* y que continúa con la lucha que supone *Don Julián* conformará poco a poco una identidad particular sobre la después nos detendremos, pero que contará con características propias. Lo que sí nos gustaría señalar ahora es que algunas de esas características aparecen ya fuertemente esbozadas en esta obra. Así, encontramos marcas de una identidad alienada, según Ellen Mayock: “Literature that effectively alienates requires the attentive reader to begin to question the fabric of reality or realities, the nature of identity and alterity, and the relationships between and among history, culture, and politics” (Mayock, 2006: 1-2); y que también tiene la vista puesta en los márgenes: “los otros : los excéntricos, los marginales, los periféricos” (*Don Julián*: 126). Ha pasado de lo que en *Señas* resultó ser “sujeto en terreno fronterizo y proteico”, tal como vimos, a un sujeto plenamente instalado en una periferia, pero que es proteica, y que continuará en la siguiente novela. No podemos olvidar tampoco que la novela se desarrolla en Tánger, símbolo de ciudad de traidores según Genet y que recoge con gusto Goytisolo. Poco a poco se va marcando la línea que separa y diferencia lo que se ha sido y lo que se quiere ser y en la III parte de *Don Julián* se hace muy clara ya la distinción entre “vosotros” para los invasores árabes y “nosotros” para los españoles. Para ello también ha sido importante el desarrollo mítico de la figura donjulianesca; un personaje de algún modo mitificado por los romances y leyendas castellanas que es desmitificado por Goytisolo pero, al mismo tiempo, también resultaría *re-mitificado* en tanto respresenta una imagen idealizada del personaje árabe que quiere introducir el escritor.

En segundo lugar, y retomando la des-identificación personal perpetrada a lo largo del texto, no podemos pasar por alto que ésta se ha basado en la ruptura de aspectos como la patria, el pasado, pero que para ello ha venido usando un arma tan poderosa que será la única *seña* de identidad a la que no pude renunciar: la lengua. Así, explota las posibilidades que el lenguaje le brinda: “el verbo encadenado se libera, su arquitectura deviene fluida, la mezuina palabra despierta y ejecuta la implacable traición” (*Don Julián*: 227). Lo que le lleva a satirizar la uniformidad y exclusividad del lenguaje como puede verse en algunos ejemplos:

- falta el lenguaje, Julián  
es nuestro, nuestro, nuestro, dicen  
lo creamos nosotros  
nos pertenece  
somos los amos (285).
- nos queda la palabra  
podrá faltarnos Gredos  
el paisaje  
la capra  
la palabra, jamás<sup>50</sup> (286)

O también cuando sus ataques se centran en la pureza lingüística del español y para ello incluye ejemplos del habla coloquial de Argentina, México y Cuba: “y he aquí que el coro sublime de sus voces atraviesa el océano y resuena, estentóreo, a miles de kilómetros de distancia” (287).

En definitiva, *Don Julián* representa, entre otras muchas cosas, un recorrido externo e interno por ese “dédalo enmarañado de callejas” (204) que es la conciencia humana. La literatura consigue que ese viaje conflictivo se torne artístico por medio de las múltiples posibilidades que descubren los que como Juan Goytisolo son capaces de hacer magia con las palabras: “anulando de golpe el orden fingido, revelando la verdad bajo la máscara, catalizando tus fuerzas dispersas y los donjulianescos proyectos de invasión : traición grandiosa, ruina de siglos : ejército cruel de Tariq, destrucción de la España sagrada” (158). Y todo ello para revelarnos una vez más lo paradójico de nuestra existencia, lo complejo de nuestra personalidad, nuestra anagnórisis particular: “desdoblándote al fin por seguirte mejor, como si fueras otro : ángel de la guardia, amante celoso, detective particular, consciente de que el laberinto está en ti : que tú eres el laberinto : minotauro voraz, mártir comestible : juntamente verdugo y víctima” (158).

---

<sup>50</sup> Reescritura paródica del poema de Blas de Otero “En el principio”, de *Pido la paz y la palabra* (1955).

### 3.1.4. *Juan sin tierra* (1975)

Si en *Señas* buscaba la integración de procedimientos narrativos bajo una concepción ecléctica y en *Don Julián* consigue una obra circular, unitaria y hermética, *Juan sin tierra*, por su parte “aspira a ser una obra abierta, desplegada en múltiples direcciones como las varillas de un abanico, y cuya fuerza centrípeta, el vértice de las diversas líneas narrativas, será simplemente, la unidad del discurso que empleo. El Álvaro que se expresaba en *Señas de identidad* se metamorfoseó luego en el mítico don Julián, y ahora vagabundea por el tiempo y espacio igual que un alma en pena, como el Judío Errante de la leyenda [...]. Su proceso de desposesión continúa” (Goytisolo, 1992: 373-4).

#### 3.1.4.1. Presentación general.

Esta novela cuenta con VII secciones bastante autónomas en cuanto a contenido se refiere, pero que quedan interrelacionadas mediante ese personaje nómada que va transfigurándose por el texto. Desde la I en la que encontramos la religión y la esclavitud en el pasado cubano que evoca el protagonista hasta una mayor profundización en el universo árabe y las peripecias de ese personaje principal. Se trata de una estructura *móvil*, que huye de establecer una relación causa-efecto entre sus partes.

*Juan sin tierra* encarna de nuevo un diálogo intertextual y una narración multidiscursiva que incluye grafitis, eslóganes, epitafios, versos, sermones en latín, entre otras variedades, así como una multiplicación de perspectivas. También, si atendemos a las pistas que suele dejarnos por medio de los paratextos, la cita iniciadora de Octavio Paz y la de Lawrence de Arabia serán determinantes para la interpretación de la obra, tal como veremos a continuación.

En cuanto al propio título, *Juan sin tierra*, hallamos de nuevo la referencia a un personaje que define toda la obra, al igual que ocurría con Don Julián (a pesar de que en un primer momento incluyera una referencia a la acción realizada por el personaje, es decir, la reivindicación). En cuanto a los motivos por los que el autor elige titular su obra *Juan sin tierra*, existen diferentes teorías al respecto y, de nuevo, nos encontramos ante la cuidadosa selección de un término que abre múltiples posibilidades interpretativas. Para cualquier lector atento de Juan Goytisolo, el hecho de descubrir que uno de los seudónimos utilizados por José M<sup>a</sup> Blanco White en la publicación de sus

artículos políticos fuera “Juan sin tierra” encaja a la perfección, puesto que se trata de uno de los escritores más admirados por Goytisolo y al que recurrirá con mayor frecuencia. E incluso, tal y como recoge Genaro Pérez, puede referirse a Juan sin tierra de Inglaterra (1167-1216), gobernante astuto e impopular que, forzado por las rebeliones, se vio obligado a aceptar la Carta Magna (1977:137). Sin embargo, además de todas estas posibles coincidencias, debemos considerar una jugada más obvia que se nos plantea con este título. Juan sin tierra recoge su propio nombre, Juan, y, acompañado de esa fórmula que lo define, también está apelando a su condición de desterrado (resultado de *Don Julián*) y errante (consecuencia en esta obra). El nombre que da título abre, por tanto, varias direcciones de sentido.

Por otro lado, en un erudito trabajo de Manuel Ruiz Lagos se conecta *Juan sin tierra* con otras obras, especialmente la composición poética de Hesíodo *Los trabajos y los días*. Siguiendo este planteamiento, denomina al libro “poema épico” y a cada uno de sus capítulos “cantos”. Defiende que estos últimos proclaman una “hazaña”, cantada, que es posible porque el texto se mueve y diluye en los límites entre poesía y prosa. Además, sus siete capítulos hacen referencia a los “siete pilares de la sabiduría”, algo que se justifica en el texto<sup>51</sup>. A su juicio, la obra también está repleta de parodias, por ejemplo del proceso de santidad, en referencia a J. Genet, y figura un “travestimiento textual sobre cualquier biografía piadosa clásica” (1990: 94). Completa su estudio Ruiz Lagos ilustrando las relaciones intertextuales en el capítulo IV al señalar una serie de emblemas de funciones polivalentes que, a través de los propios paratextos introducidos, funcionan por imitación o contraste con sus progenitores: Cicerón, Virgilio, Ovidio, Juvenal o Leibniz.

Según declaraciones del propio autor, el origen de la novela se encuentra en *Don Julián*, y su estructura aparece miniaturizada en un pasaje de ésta que termina diciendo: “recreador del mundo, dios fatigado, el séptimo día descansarás”. Explica él mismo: “No recuerdo cuándo, pero fue este pasaje el que me dio la idea vargallosiana de un deicidio ejemplar” (Goytisolo, 1977b: 18-9). Las relaciones entre una y otra obra no se

---

<sup>51</sup> *Los siete pilares de la sabiduría* es el título del último libro de Thomas Edward Lawrence (1888-1935), más conocido como Lawrence de Arabia, que relató su experiencia militar durante la I Guerra Mundial entre británicos y árabes contra turcos y alemanes, con la península arábiga hasta las orillas del Mediterráneo como escenario. El título que da nombre a esa obra proviene de un versículo de la *Biblia*, en el capítulo IX del libro de Proverbios, donde se habla de los siete pilares sobre los que la sabiduría construyó su propia morada. En el texto goytisoliano se aprecia una asimilación por parte del personaje de algunos de los rasgos de Lawrence, como la que encontramos en la III parte, con una secuencia titulada “El octavo pilar de la sabiduría”.

detienen aquí. Además de lo que después abordaremos en nuestra perspectiva específica, hay otros aspectos, como reconoce su autor, por los que las dos novelas “se imbrican, se encabalgan, se modifican en virtud de su influjo recíproco, intertextual” (1977b: 19).

En este sentido, de la escatología fisiológica que tanto protagonismo adquiere en *Juan sin tierra* hay antecedentes en *Don Julián*, donde, por ejemplo, encontramos una microsencuencia con Séneca defecando. Pero más allá de estos exigüos precedentes, la mayor influencia en cuanto a las referencias escatológicas le llega de Octavio Paz y su ensayo *Conjunciones y disyunciones* (1969) que el propio Goytisolo reseña en 1975, el mismo año que publica esta obra. Como a menudo reconoce: “[...] he procurado recrear este estado de búsqueda del cuerpo deseado a través de la escritura” (1977b: 15). En Paz se encuentra la idea de unificación de culo y cara, unificación del cuerpo y el no-cuerpo en terminología trascendental, que reformula Goytisolo, tal como explica Susan Levine:

En *Juan sin tierra*, una novela en que el autor/narrador ausculta su propia relación física y espiritual con España para separarse agresivamente de los aspectos que reprimen su esencia humana, el binomio cuerpo/no cuerpo tiene un valor funcional. Goytisolo lo emplea en la misma forma en que lo hace Paz en *Conjunciones y disyunciones*. Lo emplea por medio de dos imágenes extendidas que forman dos parejas binarias: la del ojo de la cara y el ojo del culo y la del WC y la zanja (1977: 125).

Esto, además, refuerza el potencial del lenguaje en la novela. También parece que sigue las indicaciones de Paz, según las cuales, entramos en otro tiempo, el del cuerpo, un presente no prohibido. Para S. Levine, con esta obra Goytisolo trata de sumergirse en su propia combinación de rebelión con creación poética, en línea con Octavio Paz. Así en su estructura:

[...] la pluralidad del narrador, la de su creación Vosk, y la de los tiempos y lugares en que pasa la acción, niegan el progreso lineal de la historia. El narrador controla el tiempo con su pluma. Por eso, puede proyectarse en otros tiempos y puede separarse de sí mismo. Cualquier tiempo es el momento corporal de la novela –su presente alcanzable. *Juan sin tierra* ‘cobra cuerpo’ para el lector en el grado en que el lector experimenta la presencia física y viva de cada momento de su creación (134).

Por último, en *Juan sin tierra* encontramos referencias intertextuales de otros autores como Julio César, Tomás de Aquino, así como parodias del discurso religioso, presencia de música clásica de Bach, Händel, Mozart o Beethoven, de la cultura

cinematográfica (*Lawrence de Arabia* y *El puente sobre el río Kwai*), y de nuevo alusiones a la Sansueña de Cernuda<sup>52</sup>.

Linda Gould Levine también ha hecho notar el mundo complejo y laberíntico que la obra le brinda al lector. Para ella, se trata de un texto “disolutivo, destinado a rematar el proceso de la desintegración de la novela tradicional, iniciada en *Señas de identidad* y continuada en *Reivindicación del con don Julián*” (Levine, 1977: 29); aunque resulte más atrevida estructuralmente hablando. Sin embargo, la narración está plagada de repeticiones, que sirven de apoyo para la coherencia. Así, esta unidad perdida se encuentra en

[...] la repetición de ciertos *leitmotifs* o temas claves que aparecen continuamente a lo largo de las siete secciones de la novela: presencia constante de la imagen de la zanja pública y la defecación; glorificación continua de la libre sexualidad, no productiva; presencia unificadora y central de Juan Goytisolo mismo, creador de la novela, formulando en cada instante su teoría de la escritura y definiéndola para el lector (1977: 35).

#### **3.1.4.2. Voces y personajes.**

La condición de los personajes resulta algo compleja porque nuevamente partimos de la idea de personajes discursivos por encima de los de naturaleza psicológica. Además en *Juan sin tierra* no sólo se recupera al personaje proteico que realiza diferentes metamorfosis, sino que la categoría espacial adquiere una importante significación en la condición del personaje. Si a partir de Jorge Carrión comparásemos *Don Julián* con *Juan sin tierra*, coincidiríamos con él en que la primera “cumple a su manera con la unidad de tiempo y de lugar, y tiene una estructura espacial relativamente lineal”; aunque exista en la novela “una aceleración, un movimiento vertiginoso” (Carrión, 2009a: 55). En cambio, *Juan sin tierra* se presenta como una novela de viaje: “El movimiento rige sus mecanismos narrativos [...], el movimiento físico o mental de los personajes deviene aún más secundario que en su anterior novela, porque la dinámica proviene de la fuerza del bolígrafo del escritor, tematizado en el interior de la novela. La página en blanco se convierte en espacio físico” (56).

---

<sup>52</sup> En la guerra fantástica librada entre otomanos y Sansueña se da una vuelta de tuerca más al refrán “La pereza es la madre de todos los vicios” con el siguiente ejemplo: “la cerveza es la madre de todos los quicios” (*Juan sin tierra*: 103). En *Don Julián* encontrábamos “la patria es la madre de todos los vicios” (*Don Julián*: 234), que, según Linda Gould Levine en su edición de la obra, tomó Goytisolo de Luis Buñuel. Puede verse, de nuevo, que la transtextualidad en Goytisolo esconde siempre infinidad de claves y matices.

Esta relación de interdependencia entre el personaje y el espacio ha sido también explicada por su autor cuando ha hablado sobre este texto. De modo que afirma que la estructura es móvil por medio del personaje que en un primer nivel, al perder su tierra, se convierte en un *judío errante*, trasladándose este nomadismo a la propia estructura de la obra:

Si todo el mundo viajara, no habría centro, ni jefe, ni poder, ni estructura represiva alguna. Muy al revés: libre disposición de cuerpos y bienes, fraternidad leve y móvil, nomadismo de ideas. Esta aspiración descentralizada y antijerárquica ha desempeñado un papel muy importante en la elaboración del libro. Al escribirlo, he procurado darle una forma más ensayística que narrativa, de forma que hubiera un yo, o un tú, *baladeur* que circulara libremente de un tema a otro, como circulan los vagabundos, los gitanos, los locos o los mendigos (Goytisolo, 1977b: 14).



Figura 1. David Shankbone (1852), *El Judío Errante*.

El punto de partida del personaje, que lleva consigo la carga del relato como en *Señas y Don Julián*, aún con sus muchas transformaciones y la posibilidad de adoptar diferentes máscaras (como en la novela precedente), digamos que traspasa las pocas fronteras que quedasen por traspasar por el traidor Don Julián. Así, directamente arranca situándose en una condición indeterminada y volátil:

[...] según los gurús idostánicos, en la fase superior de la meditación, el cuerpo humano, purgado de apetitos y anhelos, se abandona con deleite a una existencia etérea, horra de pasiones y achaques, atenta sólo al manso discurrir de un tiempo sin fronteras [...] : los estímulos y aguijones sensuales no hacen mella en él e, inmerso en la languidez bienhechora de un presente eterno, desdeña, altivo, la irrisoria esclavitud de los placeres, puro, esbelto y sutil, ingrávido, con la delicada fluidez de las nubes que al atardecer auspician la majestad de los paisajes otoñales, lejos del tráfigo febril, del mundanal ruido (*Juan sin tierra*: 11).

El planteamiento de Goytisolo para su intérprete queda definido desde el principio: “cuerpo tan sólo : despliegue de materia : hijo de la tierra y a la tierra unido” (11). Aunque las metamorfosis constantes de los personajes quizá muestren un grado mayor de complejidad con respecto a la novela anterior y determinen el alcance de una identidad “fluida, cambiante o multiforme que se sitúa a sí misma más allá del espacio y del tiempo” (Sahuquillo, 1996-1997: 130). El protagonista, como decíamos, se sitúa en las antípodas del personaje realista y el autor carga contra la novela decimonónica que encarnaba estos personajes, sobre todo en la parte más metaliteraria de la obra. Lo cierto es que la categoría de personaje se nutre de diferentes voces lingüísticas que va recogiendo, al igual que el protagonista donjulianesco cambiaba de máscaras<sup>53</sup>. Incluso presenta una particularidad especial, que va a retomar en textos posteriores, que Manuel Ruiz Lagos denomina como “género fluido” y que, aunque ya asomaba en *Don Julián*, y ahora aquí, se desarrollará con mayor plenitud a partir de *Makbara*: “La concepción polivalente y hermafrodita de Queen-kong/King-Kong confunde los cultos genésicos de lo masculino y lo femenino, exorciza un Olimpo trazado a la imagen y semejanza del acuerdo social, a la vez que reúne los placeres estáticos de la contemplación con el más puro goce sensual” (Ruiz Lagos, 1990: 119). Así, las voces que va adquiriendo son múltiples e indefinidas, desde la encarnada por Vosk<sup>54</sup> (primero sacerdote, luego coronel, que intentará normalizar al escritor travieso), pasando por King-Kong, o Lawrance de Arabia, hasta otras identificaciones como con Anselm Turneda, el Père de Foucauld. Y, al igual que ocurría en *Don Julián*, podemos encontrar marcas que exhibe la narración, por las que se reconoce este proceso de asunción de diferentes identidades, máscaras o voces: “asumirás las prerrogativas grandiosas de tu disfraz” (*Juan sin tierra*: 117).

Sin embargo, uno de los detalles más inadvertidos, pero que conecta incuestionablemente la voz protagónica de *Juan sin tierra* con las de *Señas* y *Don Julián*, será la referencia a Álvaro Mendiola, aunque de forma diferente y por separado:

- qué hay de esos negros de Lequeitio, allí en la parte de Cruces, los esclavos de la firma Mendiola y Montalvo? : se portan bien? : son obedientes? : cumplen sus metas? : redimen las culpas mediante el trabajo? (27).

<sup>53</sup> JST: “El narrador muda de voz [...]: es un mero ‘personaje lingüístico’, un auténtico Juan sin Tierra” (Goytisolo, 1992: 374).

<sup>54</sup> En cuanto a la proyección real del personaje explica el autor que Vosk era “identificable tan sólo para mis ex alumnos de la New York University” (Goytisolo, *Obras Completas III*: 23).



- al bajar Alvarito a este mundo para redimir del pecado a todos los parias de la tierra pasará a través del cuerpo de su Madre, tomando de su carne y de su sangre, sin romper ni disminuir su inmaculada y virginal pureza (53).

### 3.1.4.3. Memoria e identidad.

En *Juan sin tierra* encontramos un procedimiento que recuerda mucho al mecanismo de recuerdo proustiano que ya ensayaba Juan Goytisolo en *Señas*. A partir de la contemplación de fotografías se desata todo un torrente emocional que nos lleva a explorar los rincones más recónditos de nuestra conciencia y nuestra memoria. Esto sería así otra vez si no fuera por el hecho de que las fotografías que precipitan el relato pertenecen a una época anterior a la vivida por el sujeto que las contempla, por tanto, los recuerdos simulados resultan, más que nunca, ficcionalizados: “las fotografías atabacadas, marchitas, que presidieran el cónclave de fantasmas de tu niñez no están aquí para ilustrar tus pasos y probablemente siguen ornando los muros de la vieja mansión, en el país de cuyo nombre no quieres acordarte<sup>55</sup>” (*Juan sin tierra*: 14). El deseo que muestra el escritor por enfrentarse con su pasado y desquitarse incluye también a sus antepasados. Es tan fuerte su intento por borrar todo lo que a su juicio resulta indigno que lo remonta a su línea genealógica. Para ello, imagina ese pasado vergonzante en el que sus antepasados asumieron una clase acomodada mediante la explotación de esclavos cubanos y lo hace propio, como si perteneciese realmente a su memoria/“tu memoria” (14), como se dice a sí mismo el personaje-narrador: “por los meandros volubles de la memoria, buscando los barracones de la dotación : mucho antes de tu abortado nacimiento, una centuria y pico atrás, invisible y ubicuo ahora, pero presto todavía a encarnar y, liberado del estigma de la piel, a empezar el ciclo de nuevo” (15).

En cuanto a la idea de memoria, la vemos una vez más recogida como ese espacio laberíntico en el que el sujeto se adentra en busca de respuestas y que debe servirse de herramientas de apoyo, como imágenes, documentos y fotografías, para alumbrar los recuerdos, “pero la imagen de la tarjeta postal, con toda su exaltación lírica, expresa sólo a medias el alcance de la escena que pretendes pintar” (17). Cuando esto no es suficiente, recurre a otro tipo de material: “interrumpirás la lectura de documentos : frases extraídas de los libros y fotocopias se superponen en tu memoria a la carta de la esclava al bisabuelo resucitando indemne tu odio hacia la estirpe que te dio

---

<sup>55</sup> Ya se ha visto la presencia de esta fórmula recurrente en *Don Julián* en el apartado 3.1.3.1. del presente trabajo.

el ser : pecado original” (51). Al parecer, se trata de una carta con existencia real que ha representado para el autor la prueba de la vergüenza. Junto a esto, la memoria muestra su funcionamiento a golpe de imágenes: “[...] las imágenes se engarzan en tu memorial al ritmo de una linterna mágica y te agregarás al rebaño políglota esforzándote en solapar tu emoción” (123). Por otro lado, los recuerdos, digamos imposibles, se compaginan con otros procedentes de la experiencia vivida por el autor, como pueden ser algunos de los detalles de los libros de su infancia (24) o la idea de pecado, que ya estaban presentes en las dos novelas precedentes y sobre lo que hemos insistido en el apartado sobre “Memoria e identidad” en *Don Julián* mediante el ejemplo de lo que hemos venido a denominar *memoria-alegórica*.

Si *Señas* recuperaba recuerdos para realizar una revisión personal y *Don Julián* los utiliza para vencerlos, *Juan sin tierra* pretende llegar al origen de esos recuerdos, para justificar la parte más infame que ha formado su identidad y que ya estaba predeterminada mucho antes de su nacimiento:

[...] mucho antes de tu abortado nacimiento en el seno de la limpia y virtuosa familia, con el gesto imperativo del mayoral, como en los tiempos dichosos del bisabuelo? : pesadilla renuente y atroz que obstinadamente te acosa con su indeleble estigma a pesar de tus viejos, denodados esfuerzos por liberarte de ella : la cuartilla virgen te brinda de nuevo posibilidades de redención exquisitas, junto al gozo de profanar su blancura : basta un simple trazo de pluma : recrearás sus cuerpos (96).

A pesar de toda la desesperanza, con textos como el que nos ocupa asume que la literatura siempre puede salvarnos, no solo de nuestro pasado, sino de los orígenes remotos de nuestro pasado.

En lo relativo a la identidad, este sujeto proyectado muestra una condición ideológica que arranca de lo alcanzado en *Don Julián*, donde conseguía abruptamente liberarse de lo que lo identificaba: “desconfía de ti : no basta con echar por la borda rostro, nombre, familia, costumbres, tierra : la ascesis debe continuar : cada palabra de su idioma te tiende igualmente una trampa : en adelante aprenderás a pensar contra tu propia lengua” (83). Sin embargo, como acabamos de leer, se tiene en cuenta un elemento que hasta ahora resultaba intocable y que en *Juan sin tierra* se impondrá de manera aún más clara: la lengua.

Esas marcas identitarias que lo retrataban de forma determinante estaban ya decretadas desde antes de su nacimiento, como hemos dicho, pero no se deja de insistir

en ello y en esa especie epifanía anunciada se le alumbra como un ser en contra de lo que ahora quiere ser:

[...] los horóscopos de los mejores astrólogos designan unánimemente tu hora y deberás concentrarte a fondo para no marrar la salida [...] brincarás fuera! : y no será necesario abrir los ojos ni precipitarse a mirar al espejo : te joderás! : rostro pálido aún, señorito, blanco de mierda : abucheado al unísono por la indignada dotación : cortado para siempre de los parias y los metecos : ni Unigénito ni Mesías ni Redentor  
usted?

no me haga reír!  
con su defecto? (59)

El exilio ha sido su respuesta, como dice ya “nadie te espera en Ítaca” (63), pero no resulta suficiente. Se le exige asumir esa nueva identidad para siempre, la de los disidentes, avanzar desde la *periferia proteica*, que como hemos mencionado, había asumido el protagonista como territorio, tal como vemos en estos dos ejemplos, donde se reivindica la naturaleza libre correspondiente con ese ser desarraigado y que se ha formado a base de rechazar y, no lo olvidemos, traicionar sus condicionamientos anteriores:

- 1) [...] el desdén será la garantía de tu triunfo : eres el rey de tu propio mundo y tu soberanía se extiende a todos los confines del desierto : vestido con los harapos de tu fauna de origen, alimentándote de sus restos, acamparás en sus basureros y albañales mientras afilas cuidadosamente la navaja con la que un día cumplirás tu justicia : la libertad de los parias es tuya, y no volverás atrás ávidamente te asirás a tu anomalía magnífica (63).
- 2) [...] justo en el punto en que el odio irreductible a tus propias señas (raza profesión clase familia tierra) crecía en la misma proporción que el impulso magnético hacia los parias y toda la violencia impuesta en nombre de la grey civilizadora (a la que exteriormente aún pertenecías) aumentaban el foso abierto entre ti y ella y fortalecía el sentimiento de traición y desvío que aguileñamente anidaba en el interior de tu pecho (94).

El viaje emprendido por el personaje multiforme va desde los campos de esclavos y los escenarios urbanos hasta el desierto y el antiguo imperio otomano, mientras que progresivamente va embebiéndose de ese “espíritu nómada” (97).

Además, esa aproximación a las identidades marginales y discordantes encierra, al mismo tiempo, una reflexión sobre las identidades colectivas, como describe Patrick Eser cuando apunta que en España desde hace siglos estas identidades se configuran en relación con el ‘Otro’ africano y el ‘Otro’ europeo (2014: 131). No podemos olvidar, por tanto, que el pasado de las tres culturas en España está siempre muy presente en la

escritura de Goytisolo, ya sea como en *Don Julián* con una idealización de la cultura árabe (porque así lo demandaban los propósitos de la obra), o bien, de forma crítica, teniendo en cuenta perspectivas en línea con la de Edward Said en *Orientalism* (1978), centrada en la evidencia de las distorsiones de las percepciones occidentales sobre Oriente, señalando incluso importantes casos de ficcionalización. Su postura crítica aboga siempre por la convivencia y el intercambio cultural, por la defensa de lo mestizo más que de lo multicultural y por el rechazo del concepto monolítico de identidad, que se presupone estable.

Por tanto, en *Juan sin tierra* se aprecian sus intentos por marcar la diferencia y engancharse a ella:

- “entre todos los mendigos del zoco, escogerás al más abyecto” (63)
- “te das cuenta de nuestra suerte de haber nacido normales?” (66)

Esa normalidad está tratada con un filtro humorístico en ejemplos como el la “Parejita Reproductora”, mientras que el afianzamiento por lo discordante adelanta un tratamiento grotesco (que se intensificará en obras posteriores), cuando nos recuerda la obra artística de Francisco de Goya: “inspirado por la grandiosa majestad de King-Kong, cantarás a partir de ahora lo indecible, aberrante y enorme : sacando a la diáfana luz del día monstruos que aterrorizan las mentes mezquinas durante el sueño de la razón” (78). En cambio, otros ejemplos los encontramos en su descenso a las alcantarillas en el que se siente familiarmente ligado a los reptiles y a su microcosmos, como en actitud de rechazo por la sociedad a la que estaba ligado:

[...] el descenso en la escala animal será para ti una subida : tú llevas en la frente el signo de Caín y, aunque, herético entre los herejes, no participes de las preces y comuniones de su liturgia ardiente, por respeto a los ancianos que exhiben sus artes suasorias en los folletos turísticos marroquíes, enaltecerás no obstante con tu palabra el gremio clandestino, noctívago de los encantadores de serpientes (80).

Inevitablemente, secuencias como ésta conectan con *Don Julián*, no solo por la continuidad en su asunción de la identidad de los traidores y desleales, sino en la reminiscencia a los encantadores de serpientes, cuyo veneno será inyectado, recuperando la idea julianesca, así como su misión asidua: “la adoración se prolongará toda la noche y el día siguiente, cuando llegue el crepúsculo, el espartano ciclo

recomenzará<sup>56</sup>” (82). De este modo, se recupera la empresa del traidor, pero retomada aquí por una nueva figura, libre y desarraigada que alcanza uno de sus puntos dominantes en el paso de la secuencia 11 a la 12 de la II parte: “su desgarbada silueta es engaño, una severa profilaxis se impone : infando, tráfuga, renegado, sodomita, perverso? : peor, mucho peor! es sembrador de vientos : y como dice el refrán” (87), y a continuación:

las trampas de vuestra razón no lograrán apresarnos  
moral  
religión  
sociedad  
patriotismo  
familia  
son rudos conminatorios cuyo sonoro retintín nos dejará indiferentes  
no contéis con nosotros  
creemos en un mundo sin fronteras  
judíos errantes  
herederos de Juan sin Tierra  
acamparemos allá adonde nos lleve el instinto  
la agarena fraternidad nos atrae y en ella hallaremos refugio  
abandonad la monótoma cantinela  
la consabida, secular amenaza de vergonzosas ruinas y calamidades  
después de nosotros el diluvio?  
SEMBREMOS TEMPESTADES! (88-89)

Finalmente, *Juan sin tierra* también adelanta, por otro lado, la auto-visión del sujeto por medio del espejo, algo que veremos en los textos autobiográficos, pero que vaticina, de algún modo, esa visión goytisoliana de uno mismo, que no será coincidente con la real, sino que aparece enmarañada, no tanto en un sentido de espejo deformado valleinclanesco, sino más bien multidimensionada *ad infinitum*:

[...] os habéis fijado en lo que pasa cuando os ponéis delante de un espejo? : al mismo tiempo que llegáis a él, se representa vuestra imagen dentro : y si tanto os complacéis en su vista, que os besáis a vosotros mismos en el cristal, dejaréis marcado un círculo opaco con el beso que os diereis : entonces, en un solo y único espejo se juntan tres cosas diferentes : vuestra persona, vuestra imagen y el círculo opaco formado por el beso : vosotros sois la causa de la imagen y el círculo opaco procede a la vez de vuestra persona y de la imagen producida en el espejo (53).

---

<sup>56</sup> Esta secuencia adelanta también el simbolismo del cuchillo y la plaza Xemáa-El-Fna como espacio.

Algo así como una triple espiral, no relacionado con su significado celta, sino como esa interrelación entre imágenes fusionadas en la percepción ante el espejo que nos plantea Goytisolo:



#### **3.1.4.4. Otras particularidades.**

Tal y como hemos anticipado, en *Juan sin tierra* se aprecia un progresivo camino hacia la literaturización del texto o la textualización de las experiencias del sujeto. De este modo encontramos referencias a los procedimientos literarios a lo largo de la obra:

[...] la esquivia, huidiza verdad : la habilidad del relato suplanta la dudosa realidad de los hechos, tu victoria de artista consagra la gesta inútil del militar : descartarás, pues, con desdén la gloria fundada sobre la impostura y decidirás abandonar para siempre tus hueros presunciones de historiador: renunciando a las reglas del juego inane para imponer al lector tu propio y aleatorio modelo en lucha con el clisé común : sin disfrazar en lo futuro la obligada ambigüedad del lenguaje y el ubicuo, infeccioso proceso de enunciación : conmutando desvío rebelde en poder inventivo : recreando tu mundo en la página en blanco. (121)

Hay un fuerte ataque a los valores de la novela tradicional, según el canon decimonónico, y, por otro lado, una toma de conciencia de la obra de arte que se va fraguando y que se traslada de la conciencia de Don Julián a la página en blanco del *Juan sin tierra*, sabedor del proceso, tal como un “dios fracasado” que es asimismo “dueño y señor de cosas y palabras, harto de Turquía y los turcos”, y que “en este día inaugural del verano de 1973, 1351 según el calendario de Hégira, los aniquilarás a todos de golpe, dejarás de escribir” (115). Esta invasión de los procedimientos de escritura que van abriéndose camino en el texto dotan de una significación a la intención de reivindicación del desarraigo y la errancia, la de su efecto totalizante, o como J.M. Castellet destacó, lo que la obra nos está diciendo es:

[...] que la literatura debe destruirse a sí misma en tanto que realidad cultural producto de una civilización opresora y represora de la cual ella misma ha sido instrumento, a través de una progresiva perversión del lenguaje. El *texto* goytisoliano no concluye, pues, en la imposibilidad de la literatura, sino en la necesidad de arrasar unas excreencias literarias que son el impedimento para la eclosión de una literatura nueva que debería corresponder a una nueva civilización (Castellet, 1977: 241-2).

Es decir, el momento en que la literatura toma posesión y dota de sentido toda la realidad de *Juan sin tierra*, que solo puede entenderse por y para ella, no es un punto sin retorno, sino un nuevo renacer, solo para los elegidos, los que se aventuren a embarcarse en ese viaje:

[...] poderes ommnímodos de la escritura!  
con un simple bloc de papel y dos bolígrafos sin capucha [...] recluso en la minúscula habitación donde habitualmente trabajas (una cocina adaptada a la elaboración de tus extrañas recetas), sin más ayuda que una guía políglota del país y un retrato borroso de tu alter ego (y la voz de Umm Kaalsúm a lo lejos, grave como un poema de Cavafis) has navegado (y harás navegar a quien te lea) desde la hormigueante Alejandría del poeta hasta los moisés-rescatados templos de Abú Simbel, (...) fumando una pipa de kif en el propicio jergón de un barquero  
y sus artes suasorias se extenderán a cuantos acepten caer en sus redes, olvidando por unos instantes la lóbrega mezquindad de sus vidas : singular civilización la vuestra, condenada a vivir por procuración! : productor y consumidores marcados por un mismo e indeleble estigma, como actores distintos de idéntico juego : exhibicionistas y, a la vez, Peeping Toms (129).

Ese éxodo conduce, no podía ser de otro modo, hacia la pura textualización. Pere Gimferrer, explicando las tres obras, afirma con respecto a *Señas y Don Julián*, que, por muy complejas que fueran (especialmente la segunda), encuentran asideros en sus coordenadas espacio-temporales; *Señas* en un tiempo vinculado al pasado, a los recuerdos y a unos espacios concretos, y *Don Julián* en un presente inmóvil cíclico y localizable en Tánger. Sin embargo, *Juan sin tierra* tiene lugar en el texto:

No hay otro espacio físico que el textual; no nos movemos en otro campo que el de la escritura. Han sido derribados los dos últimos y ya muy débiles vínculos que *Don Julián* conservaba con la novela usual. Por una parte, se ha eliminado por completo la noción de *progresión*. El texto no es ya algo que empieza y acaba, aunque sea para empezar y acabar en forma absolutamente idéntica, ni algo que se articula según unas leyes determinadas de decurso temporal o gradación dramática: es, simplemente, algo que irrumpe en un momento determinado, se dispara en todas direcciones, aniquila todo impulso centralizador, y se desvanece para siempre, porque ya no nos queda, tras el texto, sino postular su incidencia en la ‘verdad práctica’ (1977: 181).

Este punto de máxima literaturización esconde una singularidad más, expresada a través de su provocador final. Lo cierto es que el final de las tres novelas cobra mucha

importancia para la interpretación de la subjetividad del yo y sus objetivos, tanto individualmente como en el conjunto. Ahora bien, el final de *Juan sin tierra*, aunque tiene que ver con el de *Señas* más que con el de *Don Julián*, puesto que en esta última el final aclaraba y apoya la circularidad de la obra, *Juan sin tierra* plantea un final rupturista pero de un modo diferente al de *Señas*. La diferencia estriba en que en *Señas* el desenlace marcaría el comienzo de un nuevo sendero y el de *Juan sin tierra* consigue llegar, *aparentemente*, a un punto de no retorno al alcanzar el límite de esa nueva senda con el fragmento en letras árabes. Así, el autor manifiesta al respecto: “El breve texto árabe lo introduje para crear un efecto de ruptura. La obra había llegado a un punto final de descreación y la quería cortar de un modo brusco, imponiendo a los lectores una grafía distinta” (Goytisolo, 1977b: 9). Añade también que esta sensación de quiebra ha superado tres etapas de extrañeza hacia el lector: “contaminación del paradigma castellano con la fonética negra de los esclavos cubanos; paso al árabe escrito con caracteres latinos, en una operación inversa –vengadora- a la de los escritos aljamiados moriscos; empleo de la grafía arábica” (1977: 10). Consigue provocar el sentimiento de exclusión en el receptor, y esta ruptura no solo es en la forma del mensaje, sino con el mensaje mismo: “estoy definitivamente al otro lado, con los parias de siempre, afilando el cuchillo”. El cuchillo representa doblemente ese corte, por su propio simbolismo y por el momento de ruptura al que se ha llegado. Respecto a esta sensación de extrañeza con que concluye el texto escribe específicamente M. Kunz que define el objetivo de la obra, “desertar lingüísticamente de España” (1997: 340). Y explica lo siguiente:

No se trata aquí de un desenlace tradicional, entendido como solución de problemas argumentales, de conflictos, enigmas o tensiones, pues no hay intriga que resolver, ni personajes que reconciliar, ni siquiera puede identificarse un narrador mínimamente definido [...]. Incluso nociones como principio y final se revelan de dudosa utilidad en este texto plural y abierto en todos los sentidos [...]. Al montaje de recuerdos de *Señas de identidad* y a la circularidad perfecta de *Reivindicación del conde don Julián* sigue ahora, al final de la trilogía, una obra «desplegada en múltiples direcciones como las varillas de un abanico», caracterizada por su «fuerza centrípeta» y su «murmullo discursivo». El discurso ha abolido toda historia (347).

Pues bien, y, ¿ahora qué? ¿Qué consecuencias puede tener llegar a esa especie de cenit discursivo? Cumplidos estos objetivos, ¿es necesario seguir escribiendo? Si así fuera, ¿en qué estilo? Al respecto, Linda Gould Levine interpreta el final como una reafirmación en la nueva forma de escritura conquistada por Juan Goytisolo:



Utopía singular, que sintetiza en una visión apoteósica la libertad total de la escritura y del cuerpo, uniendo así los temas centrales que han aparecido a lo largo del texto y mostrando que *Juan sin tierra*, más que la despedida literaria de Juan Goytisolo, es su creación, su redefinición. Pues si bien ha perdido definitivamente sus antiguas señas de identidad, ha encontrado otras en el mundo árabe, que reclama como suyo, tanto en forma como en espíritu (Levine, 1977: 46).

En ese momento todavía no se había publicado la siguiente novela de Goytisolo, *Makbara* (1980), pero creemos que Levine acertaba en su pronóstico, ya que, asumidos sus nuevos planteamientos literarios, el escritor está libre de antiguos condicionamientos, ha abandonado la orilla y está preparado para navegar por otros mares y océanos creativos<sup>57</sup>. Como explicaba P. Gimferrer, el espacio conquistado es el de la libertad, lo cual no es un fin en sí mismo, sino una toma de conciencia y un impulso a seguir adelante: “La escritura nos ha exorcizado para que volvamos a ser libres: los actos de profanación verbal han operado su efecto. Le llega ahora el turno a nuestra libertad” (Gimferrer, 1977: 188).

### 3.1.5. Consecuencias del ciclo Mendiola.

Como apuntábamos al inicio, el estudio de M<sup>a</sup> del Valle Manríquez (2006) establecía unas transgresiones a partir de esta triada literaria. Respecto a la transgresión temática, hace referencia a esa búsqueda de una identidad verdadera mediante el despojamiento de las señas identitarias que han sido impuestas, sean familiares, sociales, patrióticas o geografías, religiosas y sexuales. Estas marcas sexuales nos importan desde dos puntos de vista. Por un lado, la no negación del cuerpo y el sexo; por otro, la revaloración de la homosexualidad por parte del personaje, en contra de lo aceptado tradicionalmente por la sociedad (y por él mismo); ambos puntos provocan una emancipación relacionada con la liberación personal en el arte y la escritura<sup>58</sup>: “asistiendo al vértigo de tu propia caída : la textual subversión de su cuerpo” (*Juan sin tierra*: 124). También señalaba Manríquez la transgresión en la estructura y técnicas narrativas (además de continuos desplazamientos de los niveles narrativos), así como en

---

<sup>57</sup> En esta misma línea se expresa el escritor sobre el final del libro: “me refería a la desposesión o desarrimo necesarios para partir de cero y renacer sin los condicionamientos impuestos por un orden social, moral y estético producto de mi adoctrinamiento juvenil opresivo [...]. Vida y literatura son realidades distintas: la carne no resucita. La única muerte/resurrección auténtica existe tan sólo en el ámbito de la escritura” (Goytisolo, *Obras completas III*: 28).

<sup>58</sup> Además sexo y escritura aparecen conectados también a nivel metafórico: “empuñando con fuerza el bolígrafo, obligándole a escurrir su seminal fluido, manteniéndolo erecto sobre la página en blanco : en brusco, sincopado movimiento : plenitud genésica entre tus manos” (*Juan sin tierra*: 97).

el discurso. Además, afecta también a la trama, de manera que los protagonistas acaban “en espiral laberíntico, recorren simultaneidades espacio-temporales, buscando una salida liberadora” (2006: 174). Asimismo, lo transgresor se observa también en el personaje, sumergido en una realidad “escindida infinitamente” y que, una vez rechazado el orden instituido, culminará en un “desdoblamiento del yo narrativo”, que conseguirá su libertad “si afirma su *ser-único*, su individualidad” (174).

Por otra parte, la catarsis iniciada al final de *Señas* se convierte en una especie de anagnórisis reflexiva en *Don Julián* y después en un viaje de búsqueda y huida que se hace motivo y estructura, poética de la novela en *Juan sin tierra*.

Mientras tanto, asistimos a una vindicación cada vez más intensa del lenguaje, por medio, por ejemplo de Góngora en *Don Julián*:

[...] en castellano no, en árabe : feliz de olvidar por unos instantes el último lazo que, a tu pesar, te une irreductiblemente a la tribu : idioma mirífico del Poeta, vehículo necesario de la traición, hermosa lengua tuya : instrumento indispensable del renegado y del apóstata, esplendoroso y devastador a la vez : y arma aguda (insinuante) que conjura (exorciza) la africana hueste y magnífica (potencia) su denso apetito de destrucción<sup>59</sup> (*Don Julián*: 174).

Por último, y acercándonos al concepto de dualidad que aplicaremos después a la trilogía, Hedy Habra en su estudio de *Don Julián* centra el interés en la tensión entre el orden y la manera en que el mundo interior del protagonista se desdobra de forma “especular”, esto es, en “movimiento dual que oscila entre la creación y la destrucción” (2005: 45). Añade a esto la noción de ficcionalización de su vida, basada en otra tensión, entre la muerte y el renacimiento, “poniéndose en evidencia la vida artificial, creada en oposición con el sueño que es vida, al inverso de la propuesta calderoniana” (46).

---

<sup>59</sup> Según la nota de Linda Gould Levine en su edición del texto, en varios ensayos Juan Goytisolo cita a Vicente Llorens con una frase que dice que para el exiliado “la lengua es el único bien que le queda” (*Don Julián*: 174).

### 3.2. Espejo(s).

Tras este primer bloque dedicado a esas tres novelas, abrimos uno nuevo centrado en su autobiografía, publicada en un primer momento en dos tomos, en 1985 y 1986, respectivamente. Comenzamos con una introducción a partir de los estudios críticos y de algunas consideraciones sobre su estructura y posteriormente nos ocuparemos de cada texto por separado. En el acercamiento a los textos, plantearemos las interferencias entre el autor y el texto, los intentos de caracterización teniendo en cuenta una perspectiva del género autobiográfica, la relación de influencias, etc.

#### 3.2.1. Aproximación a su escritura autobiográfica.

*Coto vedado* y *En los reinos de taifa* han sido obras muy bien valoradas tanto por su riqueza expresiva como por lo que representan dentro del género de la autobiografía. Para Ángel Basanta y Ángel G. Loureiro, con ellas “llegamos a una de las cumbres de la escritura autobiográfica española” (Basanta y Loureiro, 1996: 10). Se les han dedicado muchas páginas para llamar la atención sobre la sencillez y naturalidad con la que su autor aborda un proyecto tan ambicioso y complejo como éste. En opinión de Antonio Blanch, *Coto* representa “un relato llano, sin fricciones, en el que se llama a las personas y a las cosas por sus nombres, sin rodeos ni eufemismos, y en el que los escenarios y domicilios familiares adquieren un notable relieve, gracias sobre todo a la presencia de los otros miembros de la casa, con quienes convive este niño y adolescente” (Blanch, 1985: 8). Por otro lado, también se ha valorado positivamente la sinceridad en la narración de su propia vida; así, Manuel Alberca opina que esta publicación sirvió para que de manera “directa y comprometida con su verdad” revelara la clave de su secreto y le liberase públicamente (Alberca, 2007: 111). Por su parte, Jorge H. Cadavid, refiriéndose a su impacto, opina que “el panorama de la autobiografía en lengua castellana se conmovió por el riesgo y la belleza de su escritura” (Cadavid, 2001:203-4), además de por su autenticidad y “la hondura expresada en los dos libros”, de modo que su “ejemplar introspección y el conocimiento de las reglas del género, dibujan un nuevo horizonte de expectativas en la autobiografía” (204). Esta noción de la publicación como “hito” también la recoge Javier Rodríguez Marcos (2014a) y José Romera Castillo destaca la “gran sinceridad” y “crueldad consigo mismo y con su entorno” (1992: 244) Por último, Alicia Molero de la Iglesia, al mismo tiempo que las

denomina confesiones, piensa que con ellas se “premia la disidencia y privilegia la subversión”, lo que queda anunciado con su propósito de desnudar facetas comprometidas de sí mismo que va a revelar; Molero de la Iglesia sugiere también que esta “idea del desnudo psicológico y moral embargará el eje de ese proyecto estético que es el sujeto literario” (2012: 176).

Aunque dividida en dos volúmenes, cabe la posibilidad de ser entendida como uno solo debido a la evolución cronológica de los sucesos narrados. Admite Juan Goytisolo que fueron concebidas de forma unitaria y que su publicación por separado responde a razones de espacio (Goytisolo, 1986). El primero narra la vida del escritor hasta aproximadamente los 25 años cuando decide exiliarse en París (vivencias personales de la infancia, juventud y su encuentro con el sur español), y el segundo continúa con los diez años siguientes en su exilio parisino hasta la fascinación producida por el espacio africano.

Entre los motivos que lo llevaron a escribirlos, explica el escritor en una nota a la edición conjunta de 2002 que hay poco texto autobiográfico en España:

Lo que se vende entre nosotros por memorias no tiene nada que ver con lo que entiendo por texto autobiográfico. El memorialista español suele pecar de desmemoriado y si bien se muestra prolijo en el relato de episodios y anécdotas referentes a sus contemporáneos, mantiene un cauto silencio acerca de los aspectos más íntimos de su propia vida y, sobre todo, se guarda, como el diablo, de cualquier examen de conciencia y reconocimiento de errores susceptibles de ponerla en tela de juicio (Goytisolo, *Memorias*: 7).

No obstante, admite que hay una razón aún más personal, exponer el porqué de una vocación literaria y el cambio a partir de *Don Julián*. A lo que añade que no ve que su vida privada tenga interés desde entonces.

Finalmente, en la publicación incluida en sus *Obras Completas* añade unos apéndices (algunos textos publicados en *El País* en los que narraba sucesos personales) y asume que, aunque pretendía ceñirse a la verdad absoluta, esto chocaba con el impedimento de ser totalmente fiel, puesto que los hechos de la vida, al tomar forma escrita en un relato, “se convierten en algo distinto y escapan a fin de cuentas de sus manos” (Goytisolo, *Obras Completas*. V: 10).

### 3.2.2. *Coto vedado* (1985)

El primer tomo de su autobiografía aparece dividido en dos partes. La primera recoge la prehistoria, infancia y adolescencia (saga familiar y educación sentimental) mientras que la segunda concluye poco antes de que el novelista emprenda el exilio definitivo. Sin embargo, lo más relevante de la obra –que se mantendrá también en el segundo tomo autobiográfico– es la existencia de una tercera parte, que no aparece después como continuación ni de la primera ni de la segunda, sino de manera simultánea a estas dos. Asoma desmarcada del discurso tradicional que recorre las partes narrativas y cuenta con una tipografía particular (escrita en cursiva) que altera con frecuencia las normas de puntuación. Este discurso alternativo y simultáneo, al que de ahora en adelante denominaremos *discurso bifurcado*, tiene una doble función: romper la linealidad temporal del relato biográfico y servir de reflexión sobre las limitaciones del propio género. Digamos que establece un diálogo entre el Goytisolo que está recordando su pasado (y lo hace) y el Goytisolo que se plantea esa tarea (y piensa que la hace). Francisco Carrasquer destaca, con respecto a estas secciones, que pueden tener mucho que ver con la consecución de un efecto de *discontinuidad biográfica* que busca la textualización de un personaje inconexo:

[...] está escrito con gran sencillez y naturalidad. Sólo los fragmentos en cursiva que esmalta el relato [...] funcionan como reactivantes de la verdad del autor sobre la realidad de lo contado. Vienen a constituir como catorce pasos (6 en la primera y 8 en la segunda parte) con los que se le hace presente al lector el literato con quien se las tiene y no solamente el hombre que escribe en itálica lo que lee sobre una vida propia. Son catorce pasos o momentos como las estaciones del vía crucis (Carrasquer, 1986: 66).

#### 3.2.2.1. El autor y su obra.

Como vamos a ver después, este texto autobiográfico y su continuación nos ayudan a complementar la interpretación de la trayectoria literaria del autor, sobre todo, con una mejor comprensión del profundo cambio ético y estético que empieza a operarse a partir de *Señas* y que no tiene que ver únicamente con motivos formales o literarios. No obstante, lo que más nos interesa ahora es resaltar el eje central que estructura la autobiografía: la búsqueda de autenticidad y la consecución de una identidad libre de condicionamientos de cualquier tipo que le son impuestos al individuo al nacer y que le persiguen a lo largo de su madurez, impulsados fundamentalmente por el medio en el que se desenvuelve. En este sentido, la

autobiografía de Goytisolo tendría también, al igual que las novelas anteriores, la intención de construir un personaje, una personalidad o una identidad, aunque en esta ocasión ésta tenga su reflejo *real* y, al mismo tiempo, reflexionar sobre sus raíces y su posterior impugnación.

La sinceridad que tanto se ha valorado en estas obras puede verse en la descripción de detalles íntimos, y a su vez espinosos, que se relacionan muy a menudo con lo referente a su sexualidad (sobre la que vamos a volver): “A la luz de mi experiencia posterior resulta muy cómodo atribuir a lo acaecido un sentido premonitorio y establecer a partir de ello un collar engarzado de causas y efectos. Pero mi propósito no es ése sino exponer los hechos tal y como los percibía en el momento en que sucedieron” (*Coto*: 225). Este deseo de sinceridad ha suscitado también que para la valoración de la autobiografía se estime su autenticidad.

En la conformación de la identidad tienen mucho peso los aspectos socio-políticos de los que se desmarca en busca de su propia individualidad. Queda patente, pues, su condición de exiliado que niega lo que una vez le unió a su tierra originaria. Igual que sucedía en *Señas*, el protagonista se desprende de todo lo que le unió a ella: “*El desamor a España –esa entidad ajena, fragmentaria, incompleta, a veces obtusa y terca, otras brutal y tiránica- en cuyo seno negligente has crecido*” (331). Pero, por otro lado, también tiene mucha trascendencia la relación entre la literatura y la sexualidad, condicionantes primordiales de su existencia: “Los veraneos se sucedían a un ritmo inalterable cuyas únicas novedades serían, al cabo de los años, mi entrega exaltada al emborronamiento de cuadernos en la creencia ingenua de escribir novelas y una práctica masturbatoria no menos asidua y frenética a la irrupción de la pubertad” (139). Además, su interés literario encuentra un nexo con sus antepasados maternos y una vocación muy temprana: “Mi futura carrera de escritor se inauguró así a los seis años” (71). Por su parte, la sexualidad representa un conflicto constante para él. Establece con la literatura continuas relaciones vitales, uniando así la conquista de una voz literaria propia y una aceptación de la sexualidad como principales preocupaciones a la hora de determinar su identidad; hasta que ambas no han sido resueltas, no se ha entendido a sí mismo como ser completo y capaz de reconocerse:

La oscilación entre dos culturas e idiomas se asemeja bastante a la indecisión afectiva y sensual del niño o adolescente: unas fuerzas oscuras, subyacentes, encauzarán un día, sin su consentimiento, su futura orientación erótica. El impulso ciego a una forma corporal masculina será así tan misterioso como el que le conducirá a enamorarse para siempre de una lengua a la escucha de Quevedo o de Góngora (44).

Estas experiencias resultan para el sujeto protagónico no solo contradictorias, sino a menudo también violentas o desgarradoras: “La guerra civil íntima de mi sexo y lengua, preludio quizá de mi futura oralidad fálica y literaria se dirimió de forma subterránea a través del conflicto cultural protagonizado por mi familia” (45). Valorando esta expresión de la sexualidad por parte de Goytisolo Tulio H. Demicheli opina que:

[...] a Juan Goytisolo le hubiera resultado más sencillo dar –a partir de las escenas y de los personajes decisivos de su infancia- una explicación psicologista de la homosexualidad. Ha hecho todo lo contrario: uno de los hilos de Ariadna que persigue por los corredores de *Coto vedado* describe una biografía del deseo, no un manual piadoso y curativo, acaso una historia –la suya- que es, también por analogía, una historia de todos: en ella otros podemos reconocernos (Demicheli, 1985: 49).

Tal como se anticipó, la toma de postura del escritor ante estos aspectos fundamentales de su ser demuestra su aspiración de sinceridad. Él mismo explica que, al relatar su vida, tenía la intención de huir de la hipocresía y el exhibicionismo, aspectos rastreables en gran parte de la literatura española. No busca con esta autobiografía una confesión en el sentido cristiano, con su arrepentimiento y perdón correspondientes, sino una confesión más libre y menos condicionada:

Porque confesarse en voz alta (la escritura es la más alta de todas las voces) salva, primero por el movimiento de ida y vuelta de la voz, objetivación desalienante que desagravia y desagravita; el eco quita hierro y peso, relativiza y alivia. Pero esta es sólo salvación física y formal como la de los paraísos artificiales. La salvación verdadera que la confesión procura es ese paso que te hace dar desde la incertidumbre acongojante de un pasado que se cierne como una oscura amenaza de noche y como un corrosivo fracaso de día, al acto de asumir ese pasado solemnemente en forma concreta y definitiva, como una ceremonia (y ya no más de la confusión) ante el areópago del otro [...]. La salvación es independiente del juicio que merezca lo confesado (Goytisolo, 1986: 65).

Después de lo expuesto hasta ahora respecto a este primer tomo autobiográfico, podríamos aventurarnos a apuntar los motivos que pudieron llevarlo a decidirse por escribir una autobiografía en ese momento de su vida, aunque algunos ya han sido, de algún modo, mencionados. Por lo ya explicado, parece claro que se dieron cita al mismo

tiempo razones de diferente índole, pero especialmente las que tienen como referente su crisis literaria y personal, es decir, la necesidad de encontrar respuestas de naturaleza verbal y vital al mismo tiempo. Nuestra aproximación a estas motivaciones no responde a un intento –a nuestro juicio anacrónico e innecesario- por esclarecer la intencionalidad de un escritor a la hora de componer una obra literaria, sino por la razón evidente de que el hecho de escribir una autobiografía, a diferencia de decantarse por otros géneros literarios, sí que responde a unos motivos –precisos o no- y posiblemente rastreables. Al respecto estamos de acuerdo con lo que opina Anna Caballé:

[...] no habría motivo suficiente para una autobiografía si quien la escribe no experimenta durante su vida alguna modificación o cambio radical respecto de la existencia anterior. Y son las metamorfosis que jalonan las sucesivas etapas de la vida de un hombre las que aportan el material para un discurso narrativo que parte del yo como sujeto objetual para ofrecer, finalmente, un conocimiento recapitulador: del ser que era al ser que se es en el momento en que se escribe. (Caballé, 1995: 32).

Estas palabras nos interesan particularmente porque encajan con las motivaciones del escritor para relatar sus experiencias. No tendría sentido que alguien nos cuente su vida si no tuviera *algo que contar*, es decir, si no tuviera que dar una explicación sobre algo. Ante los cambios éticos y estéticos experimentados, a los que nos hemos referido, Juan Goytisolo siente la necesidad de indagar en sus causas e intenta hacer un relato de ellas lo más fiel posible a la realidad para explicar, primero a él mismo y después a sus lectores, cómo se desarrollaron. Interpretar su pasado aparece aquí como un intento de justificar su presente. Sin embargo, además de estas razones de índole personal, parece decidirse a escribir una autobiografía también movido por razones vinculadas con cierto desafío literario: escribir una autobiografía es para él adentrarse por caminos creativos nuevos y diferentes y afrontar los retos que éstos supongan:

Las razones que inducen a un novelista a aventurarse por un ámbito tan ambiguo como el de la autobiografía, conforme hice en *Coto vedado* y proseguí en *En los reinos de taifa*, son múltiples y complejas. Dejaré de lado las más evidentes –afán de revivir lo pasado a través de la escritura; de establecer y aclarar, en mi caso, las circunstancias que contribuyeron a plasmar mi temprana vocación de escritor y su posterior cambio de rumbo; de remontarse a la génesis de la obra adulta a partir de *Señas de identidad* y de *Don Julián*- para centrarme en otras que ponen a prueba su código ético y literario. Me refiero, en primer lugar, al ejercicio de disciplina y rigor de circunscribir la imaginación creadora a los límites de lo vivido y de comprobar al punto la existencia de una infranqueable distancia entre la realidad inasible y el texto que vanamente pretende apresarla (Goytisolo, *Obras Completas*. V: 9).



Además, tras percatarse de que el género en el que va a sumergirse cuenta con lo que, a su juicio, parece una débil y deslucida tradición en la literatura española, se propone aportar al mismo una obra que represente fielmente este género (Goytisolo, 1986). En cualquier caso, sean cuales fuesen los motivos que *a priori* incitaron al autor a narrar su vida, no se quedan fuera del texto, sino que forman parte de las reflexiones que este tipo de escritura suscita en él. El *discurso bifurcado*, al que ya nos hemos referido, refleja no sólo aspectos de índole estructural, sino que además de alterar la linealidad temporal, se utiliza para vincular el texto con su generidad. Dividido en catorce secuencias, cuentan con un preciso papel: “poner al nivel de la enunciación el desdoblamiento, la discontinuidad biográfica del sujeto del enunciado y proponer un enunciado que duda de sí como materia autobiográfica. Además, para mejor desbaratar el relato autobiográfico, estas secuencias van a pervertir el texto en su temporalidad” (Schulman, 1988: 56). Añade Aline Schulman que esta autobiografía es una “autobiografía-confesión” (55) y un “ejercicio de resurrección onírico” (57) en el que el *tú* y el *yo* se interrumpen continuamente el uno al otro. Lo que persigue es excluir a esa imagen de sí mismo que viene a rechazar y sustituirla por otra, un “yo-tú de la escritura”, que la entiende como “Instancia narrativa dual que, pasando por alto las leyes del género, se presenta, pues, como un rasgo más del retrato autobiográfico, que produce esta vez el propio texto” (57-58). De este modo, *Coto vedado* no es solo una autobiografía por presentar el escritor el relato de su propia vida, sino también por contener diferentes reflexiones sobre las dificultades que la empresa autobiográfica suscita, en un intento por representar algo así como una *meta-autobiografía*. Dicho esto, no cabe la menor duda de que las motivaciones del autobiógrafo forman parte de los problemas que plantea escribir este tipo de textos e irremediabilmente atormentan al autor, consciente de que está contándonos su propia vida:

*Conciencia de la total inanidad de la empresa : amalgama de sus motivaciones e incapacidad de determinar con claridad su objetivo y presunto destinatario : sustituto laico del sacramento de la confesión? : necesidad inconsciente de autojustificarse? : de dar un testimonio que nadie te solicita? : testimonio de quién, para quién? : para ti, los demás, tus amigos, los enemigos? : deseos de hacerse comprender mejor? : despertar sentimientos de afecto o piedad? : sentirse acompañado del futuro lector? : luchar contra el olvido del tiempo? : puro y simple afán de exhibicionismo? : imposibilidad de responder a estas preguntas sin acometer sin embargo la tarea, el cotidiano martirio de enfrentarse a la página, de poner toda la vida en el tablero [...] distinguirse de ellos, sus olvidos, semiverdades, dos pesos y dos medidas, memorias desmemoriadas, hagiografías grotescas, censuras íntimas para centrarse en lo más duro y difícil de expresar, lo que no has dicho todavía a nadie, recuerdo odiosamente vil o humillante, el trago más amargo de tu vida [...] sólo conciencia hiriente de haber infringido las reglas del juego personal, de no estar a la altura del esfuerzo exigido, haber arrojado la toalla a mitad del camino, lamentablemente infiel a ti mismo y a los demás (Coto: 48).*

En un escritor tan empeñado en desmarcarse de cualquier tipo de clasificación y desprendido de todo condicionamiento social y literario, no debe extrañarnos que quiera también *sorprender* con su autobiografía. Remitiéndonos a uno de los primeros estudiosos del género, apuntamos que: “El privilegio de la autobiografía consiste, por lo tanto, a fin de cuentas, en que nos muestra no las etapas de un desarrollo, cuyo inventario es tarea del historiador, sino el esfuerzo de un creador para dotar de sentido su propia leyenda” (Gusdorf, 1991: 17).

### **3.2.2.2. Coto vedado dentro del género autobiográfico.**

Ahondando en el texto autobiográfico y relacionándolo con el género al que se adscribe, queremos descubrir qué constantes mantiene y en qué se desmarca. A modo de ejemplo, hemos tomado la propuesta de caracterización que ofrece Luis Beltrán Almería (2002: 80-82) a partir de una serie de cuatro dinámicas en la tipología autobiográfica.

DINÁMICAS	DEFINICIÓN	COTO VEDADO
DINÁSTICA	Se orienta hacia los momentos susceptibles de ser sublimados por su grandeza o por su dignidad. El alma de esta dinámica biográfica anida en el linaje.	<p>Parte del linaje para narrar su historia, es decir, se remonta a antes de su nacimiento (ayudado de documentos). Sin embargo, el descubrimiento de un linaje floreciente, aunque forjado con dudosa honestidad, le provoca un sentimiento de desvinculación violenta y radical con sus antepasados (esto es válido para la rama paterna, no la materna).</p> <p>“Espulgar genealogías se reduce a descubrir [...] la existencia final de linajes ilustres en las personas de Eva y Adán. [...]. En mi caso –vástago, por ambos lados, de una común, ejemplar estirpe burguesa-, los informes tocantes a mis antecesores obtenidos durante mi infancia no se remontan más allá del siglo XIX” (11)</p> <p>“El mito familiar, escrupulosamente alimentado por mi padre, se esfumó para siempre tras la cruda verdad de un universo de desmán y pillaje, desafueros revestidos de piedad, abusos y tropelías inconfesables” (13)</p>
ETAPISTA-NATURAL (EVOLUTIVA)	Es capaz de expresar un crecimiento de su héroe que pasa por etapas de su vida sucesivas, necesarias y forjadoras de una nueva personalidad [...] En este tipo biográfico el héroe no se moldea con las vicisitudes de la vida, sino que evoluciona según el ciclo vital, comportándose como un joven en la juventud y como un adulto en la plenitud.	<p>Relata una evolución de su personalidad teniendo en cuenta las etapas vitales, pero desmarcándose muy a menudo del comportamiento esperable para cada una de ellas. Le interesa mucho destacar sus anomalías con el resto de niños, jóvenes, adolescentes, universitarios, etc.</p> <p>“El recuerdo de la masa gris y desdibujada de mis compañeros de curso es aún más amorfo. Salvo una o dos excepciones, no los volví a ver desde mi salida del colegio y, a decir verdad, nunca me interesé demasiado por ellos” (149).</p>

FORMATIVA	<p>El linaje pasa a ser aquí el entorno familiar de importancia fundamental para la educación del héroe niño. Los valores del linaje han sido sustituidos por los valores de la educación. En otras palabras, el héroe recibe no una herencia, sino unas ideas, unos sentimientos [...]. Estas novelas están en la frontera entre patetismo y didactismo.</p>	<p>El valor de la educación en la formación de la personalidad del protagonista es nulo. Se describe a sí mismo como un autodidacta en todos los sentidos: desmarcado de los valores educativos escolares y después también de los familiares (con algunas excepciones).</p> <p>“Cinco años cuya monotonía e insignificancia se expresan tanto en la parvedad del recuerdo como en la levísima huella que dejaron en mí [...]. Nada de cuando ocurrió o se dijo en las aulas influyó directa o indirectamente en mi vida” (145).</p> <p>“Sobre mis tíos Leopoldo, Catalina y Luis me extenderé luego: los tres intervinieron de un modo u otro en mi formación y experiencia” (27).</p>
ORGÁNICA	<p>Reduce la cuestión de la progenie a un momento orgánico, puramente biológico, de la biografía. Los momentos determinantes de una vida, y el nacimiento entre ellos, se convierten en la biografía cotidiana en algo complementario y carente de un sentido, de una lección particular. Otros momentos similares son el destino nacional, la cuestión racial, el sentido corporativo, la paternidad o maternidad. Estos momentos quedan desposeídos de valor significativo en los límites de la obra aislada, porque el héroe y su vida se agotan en el plano de la contemporaneidad, de la actualidad. No obstante, siguen teniendo un valor significativo, vistos en la perspectiva estética general, pues son momentos que expresan el estallido del linaje y que han quedado aparentemente desvalorados en la biografía.</p>	<p>El personaje-autor-protagonista ni se desmarca del pasado ni cree en el futuro. En cuanto a las etapas del pasado, aunque demuestre una ruptura posterior con ellas, marcan su personalidad y se tienen muy presentes a la hora de construirse a sí mismo. Así también, su relación con la sociedad de su tiempo resulta muy importante en diferentes etapas de su vida.</p> <p>Lo que ocurre es que las desvinculaciones con lo que representaba para él el pasado y su presente inmediato de una determinada época no lo llevan a mantener una mirada hacia un futuro que progresa, sino a justificar un profundo cambio que le llevó a romper con diferentes condicionamientos.</p> <p>“[...] el binomio fidelidad/desarraigo tocante a la lengua y país de origen es el mejor indicativo de un valor estético y moral en cuya hondura no cala por fortuna el dador de homenajes. La libertad y aislamiento serán la recompensa del creador inmerso hasta las cejas en una cultura múltiple y sin frontera, capaz de trashumar a su aire al pasto que le convenga y sin aquerenciarse a ninguno” (45).</p>

Según Beltrán Almería, con independencia de la dinámica que se adopte en el biografismo, es fundamental la cuestión del linaje, sea cual sea la perspectiva que adopte el personaje ante él. En el caso concreto de Juan Goytisolo, éste se desmarca de cada una de las dinámicas de manera diferente, según acabamos de mostrar.

Por otro lado, Alicia Molero de la Iglesia plantea una división de núcleos temáticos para las autobiografías, diferenciando las etapas de las áreas personales del escritor: infancia, adolescencia y momentos coyunturales de madurez (2000: 142). El primer tomo autobiográfico también se detiene en estos aspectos, aunque podríamos señalar los núcleos específicos más importantes en su caso concreto:

- *Las relaciones familiares*: Especialmente relevante serán los antepasados (Cuba), así como el tío Leopoldo, el abuelo y el padre, la trágica muerte de la madre en un acontecimiento de la bomba del Coliseum y la figura de Eulalia (como parte de lo que tendría que representar la madre).
- *Sus estudios y salidas*: La vida universitaria y los personajes que conoce en sus etapas barcelonesa, madrileña y parisina.
- *La literatura*: Antecedentes en sus antepasados maternos, sus impulsos creativos y su visión de la literatura comprometida.
- *Sus relaciones afectivas*: Iniciación sexual, amistades masculinas y Monique.
- *Sus relaciones políticas*: En especial la decisión de exilio.

### **3.2.2.3. La polémica.**

Antes de ocuparnos del segundo tomo autobiográfico, tenemos que mencionar un efecto relacionado con la recepción de la obra que incide directamente en el género. Nos referimos a la polémica surgida entre Juan Goytisolo y su hermano Luis a raíz de la publicación de *Coto vedado* en 1985. En síntesis, ésta comienza cuando Luis Goytisolo de algún modo *responde* a la autobiografía de su hermano y lo acusa de no contar algunos sucesos tal como sucedieron, sino que más bien aporta una interpretación personal, dejándose llevar por sus emociones (Díaz-Migoyo, 1991: 61-62). Concretamente, se refiere a dos figuras decisivas: el padre y el abuelo. A propósito publica Luis Goytisolo “Acotaciones”, incluido en su *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* (1985), libro que trata del estrecho margen que separa realidad y ficción. En ese texto insiste en que el ambiente familiar no concuerda con lo que describe su hermano Juan, sino que este último presenta una visión “filtrada” (1985:

80). Su intención, dice, no es la de analizar ni valorar, sino contrastar. Así, por ejemplo, respecto a los recuerdos sobre el abuelo expone: “Los recuerdos se entrecruzan, se superponen, se funden, se mezclan a cosas que nos han contado o que hemos imaginado, especialmente al filo del momento de conciliar el sueño” (90). Además de desmentir a Juan en *Acotaciones*, dará su versión de los hechos en *Estatua con palomas*. No obstante, cabría preguntarse: ¿no es exactamente así como se presentan los recuerdos? ¿Esto es suficiente para invalidar la narración de un recuerdo?

Según Molero de la Iglesia, Luis Goytisolo “ha calificado de erróneas algunas interpretaciones, relacionándolas con la configuración psicológica de su hermano y los intereses de éste al ‘perfilar el personaje por él inventado’” (Molero de la Iglesia, 2000: 245). Por su parte, en un artículo publicado en el centro de la polémica, Ramon Pinyol-Balasch escribe su opinión movido por la amistad con el otro hermano escritor, José Agustín. Así, en “El tercero en discordia”, publicado en *El País* el 17 de julio de 1985, opina así sobre lo que era inexactitudes para Luis y que considera irrelevantes:

El acotador no parece entender, por ejemplo, que el abuelo y el padre que figuran –aparecen representados en *Coto vedado*– no son exactamente su abuelo y su padre. Son, en cambio, el abuelo y el padre del narrador de *Coto vedado*. Ése es su mundo, creado verbalmente, y el lector que entra en él lo hace porque le interesa el mundo y la visión de Juan Goytisolo. Si le interesara en ese momento el mundo familiar de otro escritor llamado Luis Goytisolo, se iría a *Antagonía* con la música de la lectura a otra parte.

En cualquier caso, este debate representa, tal vez sin proponérselo, un ejemplo perfecto del conflicto surgido a partir de las relaciones entre memoria y literatura, al hablar Luis de “dos equívocos” que para Juan son “dos memorias”. Respecto a esto último, Ignacio Echevarría (1999), al analizar este conflicto, da por hecho que Juan se refiere a las divergencias entre las memorias particulares, y Luis a los errores suscitados al derivarse divergencias insalvables. De esta forma, lo que se plantea tiene mucho que ver con la problemática del género autobiográfico, de modo que afecta a aspectos transcendentales como el de la ficcionalidad, la autoría, pero también a su recepción. Al respecto, F. Carrasquer apunta, en defensa de la visión del autobiógrafo: “El autor es bien libre de interpretar su vida y sus personajes cobioográficos como le dé la gana, así como de ordenar su obra según su buen entender artístico y no forzosamente como autobiográfico escrupulosamente fiel a normas de linealidad trasnochadas, y menos de moralidad de clan” (Carrasquer, 1986: 66).

En definitiva, una polémica suscitada por el pasado familiar común de los contendientes se torna de interés para tratar de la especificidad del género, tan controvertido también. Y aunque las razones de un lado y otro se complementen, la última palabra la tiene el lector, que valorará antes que su veracidad, su autenticidad.

### **3.2.3. *En los reinos de taifa* (1986)**

El segundo tomo autobiográfico, publicado al año siguiente, se desmarca de la estructura cronológica mantenida en *Coto* para ofrecernos el relato de su vida desde el exilio en 1956, según diferentes espacios metafóricos o taifas (sobre este aspecto volveremos después). No es que la sucesión temporal sea rechazada por completo, sino que se prefiere una estructura diferente. Se mantienen, en cambio, la intrusión de fragmentos en cursiva, es decir, el *discurso bifucado*, con una función similar a la del primer texto.

Resumidamente, *Reinos* se concentra en la relación que mantiene Goytisolo con otros escritores: Genet, Sartre, Simon de Beauvoir, Marguerite Duras, Faulkner, Hemingway, Beckett, etc.; en su acercamiento y alejamiento de posturas políticas con el comunismo, con sus viajes a Cuba o la URSS, su relación con exiliados españoles o la revista *Libre*<sup>60</sup>. Trata también de su relación y convivencia con Monique Lange y sus viajes por España. Estos aspectos se desarrollan en la estructura de la obra, como decíamos, una metáfora de la dispersión tanto geográfica como personal y “projecting an image of the self as exile in a shifting, variable world” (Labanyi, 1990:215).

Se resume su contenido en el siguiente cuadro sinóptico:

---

<sup>60</sup> *Libre. Revista crítica trimestral para los pueblos de lengua española* fue publicada en París, y contó con cuatro números entre 1970 y 1972:

[...] constituyó un espacio en el cual la izquierda progresista española (de la que formaban parte varios miembros de la Generación del 50) y la latinoamericana debatieron sobre la situación y compromiso de los intelectuales frente al proceso revolucionario cubano. El cambio de sesgo de la política cultural del gobierno de Castro y el impacto que provocó el caso Padilla, alteró el compacto sociograma de los colaboradores de *Libre* y puso fin a la vigencia de un *ethos* político revolucionario compartido (Ferrero, 2014: 158).

<p><b>1) El ladrón de energías</b></p>	<p>Se inicia cuando el escritor se instala con Monique Lange en su apartamento de la Rue Poissonnière con fecha de 15 de septiembre de 1956, movido por la esperanza de crear un grupo de discusión de literatura y política. Refiere las tensiones políticas del PC y la relación con algunos miembros exiliados afines, así como la publicación <i>Cuadernos de Ruedo Ibérico</i>. También relata algunos de sus viajes por España; las dificultades en su producción literaria de entonces, especialmente por la censura; y algunos acontecimientos político-culturales y la detención de su hermano Luis; además de su viaje a Cuba y su versión acerca de la expulsión de Claudín y Semprún del Comité Ejecutivo y su suspensión del Comité Central del PCE.</p> <p>En definitiva, este capítulo (de los más extensos) está marcado por las circunstancias políticas y su relación con España. El título hace referencia a Franco, quien cobra mucha fuerza al final del capítulo<sup>61</sup>.</p>
<p><b>2) Las chinelas de Empédocles</b></p>	<p>Se sumerge en la vida literaria del escritor, al aportar reflexiones sobre la vanidad, sus gustos literarios de entonces y su trabajo en Gallimard. Muestra el comienzo de su renacimiento en cuanto a poética literaria, ya que una nueva moral empieza a vislumbrarse. El <i>discurso bifurcado</i> intercalado incide en su proceso de desposesión.</p>
<p><b>3) El territorio del poeta</b></p>	<p>Traza un perfil de Jean Genet, a quien conoció por Monique, y habla de la influencia que ejerció en él mismo.</p>
<p><b>4) El gato negro de la Rue de Bièvre</b></p>	<p>Se centra en la historia de la creación y disolución de la revista <i>Libre</i>: su contacto con autores contemporáneos de España e Hispanoamérica, su versión del caso Padilla y los recuerdos de sus viajes a Cuba (el último en 1967). En sí es un episodio que muestra las indisolubles relaciones entre literatura y política del momento.</p>
<p><b>5) Monique, Monique</b></p>	<p>Trata la convivencia con Monique, el descubrimiento de su homosexualidad y la confesión. En este desgarrador capítulo se explicitan las relaciones entre sexualidad y escritura que marcarán a partir de entonces su carrera personal y literaria.</p>

<sup>61</sup> En el texto puede leerse:

La noche del veinte de noviembre redactaste el borrador del texto que leíste días después en la biblioteca del Congreso de Washington, como una venganza minúscula pero tónica contra aquella poco venerable institución que tanto había contribuido a mantenerle en el poder a lo largo de su vida: texto que, evitando la mención directa de su nombre (*In memoriam: F.F.B. 1892-1975*), reivindicaba la realidad ominosa de su paternidad y sería (sin saberlo tú entonces) la almendra o germen de esta incursión en el campo de minas de la autobiografía (*Reinos*: 99-100).

Para Cristina Moreiras Menor, la desaparición de la figura del dictador pone en marcha un “proceso de autorreflexión y autoescritura” (1996: 338). Creemos, sin embargo, que este proceso se inicia en Goytisolo antes de la muerte de Franco, por mucho que ésta supusiera una importante reflexión, ya que sobre este cambio operan otros factores que se señalarán en este capítulo.



6) <i>La máquina del tiempo</i>	Relata su viaje a la URSS en julio de 1965 invitado por la Unión de Escritores: la alarma por el ambiente cultural y literario que encuentra y la denuncia del peligro que entraña el poder de la ideología sobre la literatura. Descubre a los formalistas rusos, que serán muy influyentes en aquellos años. El <i>discurso bifurcado</i> evoca, esta vez, el lado más onírico de su estancia.
7) <i>No es moro todo lo que reluce</i>	Viaja a Marruecos. En Tánger se va forjando <i>Don Julián</i> y asimila su nueva identidad. Progresivamente se muestra una especie de posesión por parte de la figura julianesca que se va intensificando hasta fundirse con el estilo de la novela, adoptando incluso su tipografía.

Como dijimos, la estructura refleja no tanto una sucesión lineal, sino que se deja llevar por una división según los aspectos que dominan sus espacios vitales: “No sigo una cronología estricta de los hechos sino el desorden coherente de la memoria” (*Reinos*: 163); sin embargo, la narración demuestra que los sucesos no aparecen deslavazados ni mucho menos, sino que se trasluce un orden y el propio autor reconoce que para las fechas se ciñe a la agenda de Monique.

### 3.2.3.1. Influencias posibles.

Indudablemente, la obra de Juan Goytisolo, más allá de los textos autobiográficos, no se entendería sin tener en cuenta la profunda influencia de Jean Genet (1910-1986). Este influjo es reconocido por el autor en muchas de sus páginas ensayísticas y, al mismo tiempo, ha dejado su impronta en la creación de algunos personajes. En este apartado veremos que, además, Genet ha protagonizado un capítulo de su autobiografía. Particularmente, en este texto se trasluce la influencia personal del parisino, aunque también es rastreable una forma intertextual.

Esta confesa influencia genetiana se trasluce en algunas de sus obras de ficción, como ya se ha visto en el caso de *Don Julián*, pero también en su literatura autobiográfica. De entre los textos del francés, *Diario del ladrón* (*Journal du voleur*, 1949) es quizá con el que más pueda relacionarse la autobiografía de Goytisolo, aunque no es el único. En esta obra se juega con las marcas autobiográficas y mitificadoras y el autor eleva al delincuente a la categoría de héroe, de modo que invierte los valores de la sociedad y juega con la provocación moral, mezclando lo ficticio y lo real. La traición, uno de los núcleos fundamentales del *Diario*, se ha visto en *Don Julián* y constituye, junto con el robo y la sexualidad, el triángulo ideológico. Así, relata la vida con sus

amantes, su vida miserable en el Barrio Chino y el Paralelo de Barcelona en torno a los años treinta, su descubrimiento de Tánger, etc. Para Louis Bourne, la traición en Genet es más personal que literaria, histórica o cultural, como en el caso de Goytisolo (2002: 55).

Brad Epps explora el concepto de auto escritura en Juan Goytisolo y Jean Genet, tomando como punto de vista a J.Derrida. Atiende a las relaciones entre los tomos autobiográficos del primero y el *Journal du voleur* del segundo: “I will attempt to read what Goytisolo himself refers to as the radical discontinuity of Genet’s transgressive morality” (Epps, 1992: 164). Señala que Goytisolo, en su autobiografía, busca la autenticidad y cuenta con diferentes maneras para llegar a ella. Por otro lado, las relaciones entre *Notre Dame des Fleurs* y *Don Julián*, donde el crimen, la traición y el deseo sexual son la materia del sujeto mismo y de su escritura, las líneas convencionales entre la ficción y la autobiografía quedan borradas (165). Concluye entonces diciendo: “[...] both Genet and Goytisolo confront, to considerably different effect, what Derrida calls the simulacrum of the represented” (168).

En la tercera parte de *Reinos*, dedicada al poeta, cuenta la experiencia lectora vivida con el *Journal*: “El efecto moral y literario que causó en mí su lectura fue enorme. A la expresión personal, fascinadora e insólita del autor se agregaba la introducción a un mundo para mí totalmente desconocido; algo presentido de modo oscuro desde la adolescencia, pero que mi educación y prejuicios me habían impedido verificar” (*Reinos*: 150). Además, aporta una descripción del francés en línea con la del mencionado libro: “En aquella época Genet mantiene intacta su voluntad de provocación: cantor del crimen, el robo, la homosexualidad, no cesa de cobrarse la deuda que, desde la concepción en el vientre de su madre, la sociedad ha contraído con él; de resarcirse, ahora que es respetado y famoso, de las miserias e injusticias sufridas en su niñez y juventud” (156). Ahora bien, Goytisolo también es consciente de haber *creado* una imagen propia para Genet: “Sus bienes caben en una maleta mediana o pequeña [...] Su austeridad y retraimiento monacales evocan la idea de santidad” (159). En esta imagen tiene mucho que ver, además, su relación con el espacio:

[...] para quien la deserción es un valor absoluto. Desarraigado de nacimiento, pupilo de la inclusa, éste predica con el ejemplo las virtudes del exilio. Acercarse a él implica desprenderse de las propias coordenadas, desacostumbrarse a la educación recibida, cortar con pasados sentimientos y afectos, vivir como un extranjero en perpetua disponibilidad (161-2).

En *Journal du voleur*, la inversión de los valores se produce a través de un viaje físico y personal que influye irremediabilmente en su moral, de modo que su relación con los territorios se vuelve determinante para su descubrimiento personal: “No comprendía él el asco, no el odio, que me inspiraba Francia; ni que, aunque mi aventura se hubiera detenido geográficamente en Barcelona, tenía que proseguir profundamente, cada vez más profundamente, por las regiones más remotas de mí mismo” (Genet, 2012: 31); y después: “estas fiestas de un íntimo presidio que descubro en mí después de haber cruzado esa región de mí mismo que he llamado España” (269). En ese periplo hacia la abyección mediante el rechazo del medio burgués y la atracción por los grupos marginales encontrará, de manera solitaria, la disidencia: “Hoy que, triunfando en reñida lucha, he firmado una tregua aparente con vosotros, vivo exiliado en él” (257); esto es, se considera un exiliado de nuestro mundo.

Juan Goytisolo se aparta, no obstante, en un sentido del modelo genetiano al ajustarse, de algún modo, más al tradicional autobiográfico. Es decir, la autobiografía de Goytisolo se acerca al canon del género, a pesar de contar con algunas particularidades en su género como el *discurso bifurcado*. Por cierto que algo de este discurso está presente en Genet en algunos momentos en los que se cuelan las reflexiones referidas a los propósitos de su empresa: “No es mi vida sino cómo la interpreto” (204); a las dudas sobre lo que recuerda, “Esto que escribo, ¿fue de verdad? ¿Fue de mentira? Sólo este libro de amor será real. ¿Y los hechos que sirvieron de pretexto? Tengo que ser depositario suyo. No son estos hechos los que restituyo” (100); o bien, con la presencia de algunas reflexiones que resuenan después en Goytisolo:

Si intento reconstruir con palabras mi actitud de entonces, no conseguiré engañar al lector ni tampoco a mí mismo. Sabemos que nuestro lenguaje no puede ni siquiera evocar el reflejo de esos estados de ánimo difuntos, extraños. Lo mismo ocurriría con todo este diario si tuviera que indicar quién soy ahora que lo estoy escribiendo. No es una búsqueda del pasado sino una obra de arte cuya pretextada materia es mi vida de antaño. Será un presente fijado con ayuda del pasado, y no a la inversa. Sépase, pues, que los hechos fueron tal y como los cuento, pero la interpretación que de ellos hago es de quien soy ahora, de éste en que me he convertido (71).

Como decíamos, en tanto que texto autobiográfico, el de Genet muestra una despreocupación por provocar la sensación de fidelidad a la realidad y, a su vez, el término *diario* tampoco se ciñe a la estructura habitual de este género, sino que cuenta los sucesos intercalando reflexiones, sin división en capítulos y simulando un cierto

orden que no sigue rigurosamente, sino que constantemente es interrumpido. Aunque el género diarista no cuente con un punto de vista retrospectivo, puesto que eso le pertenece a la autobiografía, Genet sí que lo introduce. Tampoco la inconclusividad y la inmediatez propias de ese tipo de textos (en definitiva los elementos que van modificando a su autor) están representados de manera natural en el *Journal*. En fin, si entendemos el diario como género, normalmente fechado y de carácter provisional, frente a la autobiografía que  *fija* de forma definitiva el pasado, estas condiciones también se las pasaría por alto.

Podríamos decir entonces que el modelo que aporta *Journal du voleur* sobre la autobiografía de Goytisolo es, al igual que sobre otras obras, de carácter ético. En cuanto a la estética, el modelo goytisoliano puede estar más cerca del de André Gide (1869-1951) y su autobiografía *Si la semilla no muere...* (*Si le grain ne meurt...*), que narra desde sus recuerdos de la infancia hasta 1895, coincidiendo con la muerte de su madre y con el compromiso matrimonial con su prima. Esta obra de Gide está dividida en dos partes: en la I relata en diez capítulos sus relaciones familiares, amistosas y literarias y en la II cuenta su viaje a Argelia y el descubrimiento de su homosexualidad. Con esta revelación da comienzo la II parte al intentar explicar su origen: “¿En nombre de qué Dios, de qué ideal me prohibía vivir según mi naturaleza? ¿Y adónde me llevaría esa naturaleza si la siguiera sencillamente?” (Gide, 1962: 190). Así pues, el viaje y el descubrimiento aparecen relacionados: “Cuando en octubre de 1893 me embarqué para Argelia no fue tanto hacia una tierra nueva como hacia *aquello*, hacia ese vellocino de oro, hacia lo que me precipitó mi impulso” (190). Además, es un relato que desde la primera página muestra su declaración de intenciones, “sólo puede ser verídico”, y que escribe por “penitencia” (7).

Con respecto a sus recuerdos familiares, sus inclinaciones artísticas y las influencias que recibía Gide escribe:

Con frecuencia me he persuadido de que estaba obligado a la obra de arte, pues sólo mediante ella podía realizar el acuerdo de esos elementos demasiado diversos que, de otro modo, habrían seguido combatiéndose, o por lo menos dialogando, en mí [...], los árbitros y los artistas se reclutan, yo creo, entre los productos de cruzamiento en los que coexisten y crecen, neutralizándose, exigencias opuestas (15).

Algo que recuerda también a lo que luego hará Goytisolo con la constatación de diferentes tipos de realidades no excluyentes. Continúa Gide señalando más tipos de oposiciones: “hay una realidad y hay los sueños; y además hay una *segunda realidad*”

(19). También se topa el lector con la descripción de un ambiente familiar burgués y con un protagonista que siente atracción por lo desconocido: “Decididamente el diablo me acechaba; estaba bien preparado para la sombra y nada dejaba presentir por dónde me podía alcanzar un rayo de luz” (82). Nos muestra, pues, un sujeto en contradicción que busca resolverla: “Entreví por fin que ese dualismo discordante podía, quizá, resolverse bien en una armonía. Inmediatamente me pareció que esa armonía debía ser mi meta soberana y el tratar de obtenerla la evidente razón de mi vida” (190). El libro termina con el compromiso de un matrimonio que no solucionará este descubrimiento, por lo que ese final nos deja con la revelación y la constatación de que el protagonista se siente controvertido:

[...] pues es más fácil romper los lazos que huir de sí mismo; y para conseguirlo hay que desearlo. Ahora bien, no era en el momento en que comenzaba a descubrirme cuando podía desear abandonarme, a punto de descubrir en mí las tablas de mi nueva ley. Pues no me bastaba con emanciparme de la regla; pretendía legitimar mi delirio, dar razón a mi locura (239).

Por lo que Gide nos expone en su texto, principalmente, los dilemas morales de su propia vida.

En conclusión, hemos visto unos posibles modelos (desde el punto de vista ético y estético respectivamente), de los que son varios los aspectos que retoma Goytisolo. La influencia de Jean Genet está presente en la configuración de los espacios y la propia concepción de lo autobiográfico como territorio, así como en su disidencia moral y la asunción de la duda como principio vital. Por su parte, de André Gide toma el modelo de relato de una vida (incluye la infancia y las relaciones familiares) a través de la confesión de un descubrimiento transcendental, centrado en los desencadenantes y la asimilación del mismo.

Estos son solo algunos de los ejemplos que se nos ocurre que Juan Goytisolo pudo tener en cuenta para construir su particular autobiografía. Ahora bien, más cercana a él resulta la obra *Las casetas de baño –Les cabines de bain–* (1983), de su esposa Monique Lange, que nos ofrece una visión autoficcional de la difícil búsqueda de felicidad y el aspecto más doloroso del amor. En el libro podemos encontrar algunas referencias que aparecerán en la autobiografía de Goytisolo y algunas alusiones a ese escritor interesado por hombres sin formación para compensar o equilibrar la deuda contraída por sus antepasados, el cual alcanza una moral que le une con los vencidos. Sobre *Las casetas de baño* escribe Goytisolo en un texto titulado “Ella”, que estaba

dedicado a la propia autora: “Pero nadie había escrito como ella la versión complementaria y opuesta de una desposesión aceptada con una nobleza de ánimo que impregna y embellece la novela, conjugando armoniosamente el rigor artístico y la conciencia moral” (Goytisolo, *Obras Completas V*: 613).

### 3.2.3.2. Las taifas.

Como se ha anunciado anteriormente, los dos tomos autobiográficos de Goytisolo relacionan ya desde el título la identidad del sujeto con la noción de espacio; esto es, la identidad se entiende como un territorio o conjunto de territorios que pueden explorarse. En el caso de *Coto* se sugiere con este título un terreno limitado y, de algún modo, con acceso restringido; o lo que es lo mismo, es una declaración de intenciones que busca mostrarnos lo más privado, porque para él, ¿qué sentido tiene *autobiografiarse* si no se muestran las zonas más desconocidas y vergonzantes?

En el segundo volumen, *Reinos*, el espacio se pluraliza y alude explícitamente a la división en pequeños reinos que se produjo durante el Califato de Córdoba en el Siglo XI, es decir, al pasado andalusí de la península y, al mismo tiempo, al mundo árabe al que se ligó a partir de los años sesenta, momento culminante de la autobiografía. A lo largo del texto encontramos diferentes alusiones al concepto de taifa:

Cap. Algunas referencias espaciales		
1	La relación que me unía a la taifa de la Rue de Saint-Benoît (16).	Es el piso de Marguerite Duras, donde asiduamente se reunían simpatizantes de izquierdas con posturas más diversas respecto de las oficiales mantenidas por la dirección del PC.
2	El territorio al que lentamente accedía exigía una renuncia completa a cuanto no engarzaba con él (139).	Va percatándose de las implicaciones de la unión entre escritura y sexualidad.
3	El territorio de Genet es <i>discontinuo</i> : presenta quiebras, altibajos, rupturas, bruscas desafecciones. Pacientemente construye escenarios que abandona de pronto dejando a sus actores alienados y huérfanos. [...] Esa discontinuidad tiende no obstante a repetirse, obedece a ciclos sutiles y aleatorios, adquiere con los años una misteriosa coherencia (167).	El capítulo titulado precisamente “El territorio del poeta” no puede ser más explícito. En él Goytisolo se adentra en un intento de describir al escritor a partir de la relación que mantuvo con él y va conceptualizando su personalidad.

5	<p>A diferencia de la zona sotádica, en donde una bisexualidad extendida y difusa borra o desdibuja las fronteras de la ilicitud y se integra en la enjundia social de manera sigilosa e implícita, la fuerza gravitatoria del canon hispánico determina la existencia de reacciones centrífugas, extremas, desorbitadas (248).</p> <p>La irrupción del goce viril en mi ámbito imponía una entrega en cuerpo y alma al abismo de la escritura: [...] introducir universo personal y experiencia del mundo, las zonas hasta entonces rescatadas, en el texto de la obra que vislumbraba hasta integrarlos e integrarme en él como un elemento más [...]: mi existencia perdería su entidad autónoma y ejercería una mera función dinámica en un mundo concebido como espacio de escritura, en el omnívoro conjunto textual (272).</p>	<p>Monique le habla de su atracción por ese tipo de hombres que se gana la vida con la fuerza de sus brazos y no cuentan con estigmas burgueses. Una atracción que se profundizaría y sexualizaría traspasando la cultura y lengua del protagonista en la denominada – y descrita como fulgurante e incandescente- <i>zona sotádica</i><sup>62</sup>.</p> <p>La sexualidad y la escritura, ámbitos hasta ahora no directamente relacionados, encuentran un espacio de interconexión que se fagocita originando textos literarios.</p>
7	<p>La novedad de cuanto ve, oye, tienta, gusta, respira, le basta [...] El monolitismo ideológico en el que vivía ha cedido paso a la feraz dispersión de las taifas. Lo vasto y mudable del ámbito excluye una asimilación fácil y prefiere anexionarlo gradualmente, como quien penetra por escallo en el interior de una fortaleza o recinto (348)</p>	<p>Descubre Tánger y se empapa sensiblemente de este nuevo territorio que ha dejado de ser compacto y singular para multiplicarse y complejizarse.</p>

Finalmente el viaje interior de autorreconocimiento encuentra su desenlace. La fortaleza infranqueable abre sus puertas y el interior escapa en diferentes direcciones. Atrás deja el espacio familiar al que evoca en cada regreso como “aquel cuadro familiar poblado de fantasmas y recuerdos” (21) o “ese universo fantasmal y decrepito de la torre Pablo Alcover” (43), o bien, refiriéndose a su país:

[...] esa impresión de pertenecer fatalmente a una nación en sempiterna guerra civil y cuyos ajustes de cuentas feroces se transmitían por herencia de forma ineluctable. España simbolizó para mí, hasta bien entrada la cuarentena, no una tierra acogedora y benigna, receptiva o al menos indiferente a mi labor al servicio de su cultura y lengua sino un ámbito de hostilidad y rechazo, de un solapado, acechante amago de sanción (24).

Sin embargo, aún después de la dictadura, la herida abierta no le permitirá regresar definitivamente a España. Al mismo tiempo, la relación con los territorios abiertos será diferente para cada caso. Mientras la que mantiene con su patria vemos

<sup>62</sup> Esta “Zona” reaparecerá en el capítulo 6 a propósito de su libro *El sitio de los sitios*.

que la marca el exilio, la que establece a nivel político, sexual-sentimental y literario se hace un poco más compleja.

El aspecto político está muy influenciado por sus viajes. Por un lado, por el descubrimiento a finales de los cincuenta de la miseria y abandono de las tierras almerienses que visita con intención de testimoniar; por otro, sus viajes a Cuba y la URSS en los sesenta le mostraron la crudeza de los regímenes comunistas sobre todo respecto al trato de los homosexuales (en Cuba) y de la literatura (en la URSS). A estos viajes también se puede añadir el conocimiento de la resistencia del pueblo argelino en París. Por tanto, desencantado con los grandes movimientos políticos, va afinando su perfil de intelectual que denuncia las opresiones sobre los más débiles, pero casi siempre de manera independiente<sup>63</sup>. Como ha reconocido posteriormente, algunos fragmentos de *Reinos* constituyen una especie de código ético personal.

En cuanto a sus relaciones sentimentales, si bien es cierto que la de Monique será la más fuerte y duradera, a pesar de los momentos delicados que se narran, su autobiografía nos introduce en lo que supuso una auténtica revelación sexual para él y que había sido velada durante mucho tiempo:

Un factor soterrado e íntimo –el deslumbramiento ante la belleza física de los inmigrados- se entreveraba de manera inextricable con ellos. A medida que sus rostros encarnaban los que de manera intuitiva pero nítida aparecían en mis fantasías y ensueños, el deslumbramiento se transmutó en pasión: contigo ya, aunque todavía vedado, el mundo masculino que irrumpía cegadoramente en mi vida aguardaba la ocasión oportuna de fulminar y descabalgarme (75).

Para ello recurre al desdoblamiento. Echa mano de un “inquilino” que asume su apariencia y que responde a una “esquizofrenia remota” que utilizará en sus creaciones literarias. La sacudida provocada por este transcendental descubrimiento tiene, sobre todo, proyección en lo corporal: “una porfiada voluntad de acercamiento a un modelo físico y cultural de cuerpo cuyo fulgor e incandescencia me guiaban como un faro<sup>64</sup>” (267).

Por último, para la configuración de su faceta literaria tendrá muy presentes los modelos de Luis Cernuda y Jean Genet, sobre todo la reflexión ética que le provocan:

---

<sup>63</sup> Así lo expresa en *Reinos*: “La exclusión de mis amigos del PCE, mis viajes a la URSS y Checoslovaquia, la breve visita a Cuba con los escritores y artistas del Salón de Mayo, la frustrada aventura de Libre e incidencia del caso Padilla multiplicarían poco a poco la invasión de los múridos hasta transformarse también una epidemia” (234).

<sup>64</sup> Ver el capítulo 9 de la III Parte sobre la influencia cernudiana.



*“Proponerse como difícil ideal literario y humano la moral genetiana del malamati<sup>65</sup>: practicar abiertamente lo que leyes y costumbres reprueban”* (145). Esta influencia que se explaya especialmente en “el plano estrictamente moral” le enseña a conquistar su “autenticidad subjetiva” (180-1). Sin embargo, esto no será lo único ya que su conquista de un nuevo y personal paradigma literario está conformada por un selecto grupo de antepasados literarios a través de los cuales proyectarse, reivindicar y, por supuesto, con los que identificarse; escritores que elige y que *“libremente, viajan contigo”* (146), lo que se concretará bajo la imagen simbólica del “árbol de la literatura”:

*[...] posibilidad de escoger antepasados y deudos, arrinconar el pobre escudo de hidalgo, olvidar cuanto fue destruido: forjar una genealogía a tu aire e incluir en ella a los que acusados de patria renuncia eludieron el modelo común y su conminatoria fuerza centrípeta: dibujar las constelaciones literarias en torno a las que orbitas y dotas a tu nuevo tronco de arborescencia y frondosidad* (145-6).

### 3.2.3.3. Identidad en conflicto.

Si tuviéramos que destacar algo verdaderamente significativo a partir de *Reinos*, más allá de remarcar que es la obra donde vemos resuelta la identidad que conforma su nuevo paradigma literario, sería el relato del proceso de esa (de)construcción. Así, los tomos autobiográficos nos abren puertas y ventanas para conocer la lucha interna que padeció, siendo aún más intensa en el segundo tomo. Asistimos a la evidencia plasmada a través de la dicotomía entre su vida burguesa y sus ideas políticas, o entre su vida afectiva e impulsos sexuales, que, además, tendrá su destino final en un cambio de escritura: “muda de piel, final de impostura, decantación gradual, purgativa de una inhóspita identidad” (74). Los peores momentos de esa transición se producen en torno al año 1962, donde acentúa su activismo político y vive su etapa más infeliz:

Los problemas no resueltos de mi identidad sexual, precariedad de los vínculos con Monique, una sorda, corrosiva impresión de sumirme en mis contradicciones, cada vez más lejos de la salida, me habían conducido paulatinamente a la neurastenia y el trago, a breves lapsos de euforia y fervor, ciclos helicoidales de depresión y obsesiones suicidas (74).

---

<sup>65</sup> A ellos se refiere Juan Goytisolo en varias ocasiones a lo largo de su carrera literaria. Así, los *malamatís* forman parte de una cofradía sufí otomana (S. XIV), y el término se deriva de la palabra *malama* (censura): “[...] un grupo realmente interesante que, para domeñar su orgullo y no sentirse perfectos, practicaban públicamente los vicios más condenados por la sociedad: bebían vino en público, lo cual en el Islam es una infracción muy grave; se entregaban a la sodomía; de esta forma, al ser despreciados, cultivaban su pureza secreta” (Goytisolo, *Tradición y desidencia*: 114). Compara a Genet con ellos por tratarse de “la persona de mayor rigor moral que he conocido” (114). El malamati también lo relaciona con el derviche errante sufí, representa la moral inversa, revulsiva. Reaparecerá en *Paisajes*.

Las contradicciones sobre su sexualidad y sus núcleos afectivos, así como su papel sociopolítico como intelectual, se ven acompañados por su disquisición entre la literatura de compromiso y la búsqueda de una auténtica subjetividad<sup>66</sup>, venciendo la segunda, ya que, a fin de cuentas, se debatía entre su yo interior y su imagen exterior: “mi examen adolecía cuando menos de desorden e incoherencia. La falta de una relación limpia conmigo mismo se traducía así, inevitablemente, en la falta de limpieza de la relación con el mundo y con los demás” (76). Asumir esa subjetividad que considera arriesgada, pero también distintiva, le descubre que este tipo de escritura *disidente* cuenta con un rico pasado en las letras castellanas:

Al renunciar a los valores subyacentes a mi anterior literatura ‘comprometida’ lo hacía, claro está, con la conciencia de pertenecer no a una cultura débil ni perseguida sino vasta, rica y dinámica como lo es la castellana en su doble vertiente de España e Iberoamérica. El acto de desprenderme de unas señas de identidad opresivas y estériles, abría el camino a un espacio literario plural, sin fronteras: prohibidos por el franquismo, mis libros podían asilarse en México o Buenos Aires. En adelante el idioma y sólo el idioma sería mi patria auténtica (86-7).

La lectura de clásicos, de Miguel Asín Palacios y Américo Castro, la revelación de José M<sup>a</sup> Blanco White, con el que se identifica, no hacen más que reafirmar su idea y ampliar su visión de la cultura española a lo largo de su historia.

Finalmente, el nuevo paradigma literario se va apoderando también de este texto que a medida que se acerca a la culminación de su transformación va adquiriendo formas que lo aproximan a lo que caracterizó su literatura de cambio. La forma se corresponde con el contenido y se produce una alteración en la tipografía hacia el final de *Reinos*: “llegar a ese punto de fusión en el que la guerra emprendida contra ti mismo simbólicamente trascienda, augure mural y literariamente una empresa, vindique la razón del percance, del cataclismo buscado y temido: recia imposición del destino cuyo premio será la escritura, el zaratan o la gracia de la creación” (355).

Cristaliza esto, por tanto, en la renovación de su identidad, “Mi renacimiento a los treinta y cuatro años sin identidad precisa” (292), la cual se transmuta en una de carácter literario a la que ha suprimido la *imagen* del escritor, es decir, la vida vanidosa

---

<sup>66</sup> A este respecto, Juan Goytisolo señala a menudo la anécdota relativa a *Campos de Níjar*. Durante la génesis de la obra se le presentó el dilema entre la admiración por un paisaje estéticamente bello pero socialmente pobre, lo que le resultaba una imagen terrible. Se enfrenta a un debate entre realismo poético y realismo crítico. Finalmente, engaña a la censura porque consigue ajustar su texto de tal forma que consigue burlarla, pero en una autorrevisión crítica posterior, asume que su cumplimiento como ciudadano no le satisfizo como escritor.

del mismo, para centrarse en su verdad más íntima, sin tener en cuenta esa imagen exterior:

*A partir de cierta edad, el individuo aprende a despojarse de lo que es secundario o accidental para circunscribirse a aquellas zonas de experiencia que le proporcionan mayor placer y emoción: escritura, sexo y amor configurarán en adelante tu territorio más profundo y auténtico: lo demás es un pobre sucedáneo de ellos, del que un principio elemental de economía puramente egoísta te aconseja prescindir y, en consecuencia, prescindirás por completo (106).*

La literatura será uno de los principales pilares que sustente esa nueva proyección, a partir de un proceso de renovación de la patria, de las convicciones políticas y de las relaciones afectivas:

*[...] si eres escritor porque no puedes ser otra cosa, la escritura es un elemento esencial de tu vida, como pueden serlo, por ejemplo, tu origen familiar, tu lengua nativa, tu orientación sexual: profesionalizarte en cuanto escritor sería para ti tan incongruente y absurdo como hacerlo por el hecho de ser varón, barcelonés, expatriado, bisexual o moralmente gitano (124).*

El nuevo lenguaje “conjugando de golpe sexualidad y escritura” (267) está destinado a producir, a partir de ahora, una literatura tan poderosa como para permitirle representarse y, a su vez, regenerarse: “Únicamente la literatura, el corpus tejido podía crear aquel súbito y breve esplendor que esclarecía el mundo” (138).

#### **3.2.4. Consecuencias de su escritura autobiográfica.**

Al aproximarnos a estos textos autobiográficos, decíamos que abrían una especie de semántica del territorio. De modo que mientras *Coto* parecía centrarse más en la vida interior de su protagonista, *Reinos* se abría a una serie de espacios multiplicados y a una serie de influencias externas sobre su personalidad adulta. No obstante, aunque el segundo tomo parezca pasar por alto las reflexiones en torno a la memoria –y el género autobiográfico– en las que se concentraba *Coto*, recupera hacia el final esta preocupación al cerrar el texto:

La memoria, dice Walter Benjamin, no puede fijar el flujo del tiempo ni abarcar la infinita dimensión del espacio: se limita a recrear cuadros escénicos, capsular momentos privilegiados, disponer recuerdos e imágenes en una ordenación sintáctica que palabra a palabra configurará un libro. [...] Ninguna posibilidad de escapar al dilema: reconstruir el pasado será siempre una forma segura de traicionarlo en cuanto se le dota de posterior coherencia, se le amaña en artera continuidad argumental [...]: el silencio, y sólo el silencio, mantendrá intacta una pura y estéril ilusión de verdad (362).

Como clave de su poética autobiográfica, este dictamen final parece aproximarse a la visión de la deconstrucción, recordando, en cierto modo, a la dirección seguida por Paul De Man. Sin embargo, reconocer estas imperfecciones ligadas a la escritura de la memoria no la convierte en tarea vana ni inútil, sino todo lo contrario. Si queremos *contar* nuestro pasado, hay que hacerlo, aún con el riesgo de ser desleales con él. Porque no hacerlo lo relega a un espacio *ideal*, custodiado por el silencio y, por tanto, inaccesible, nunca revelado.

Asimismo, quisiéramos recordar que en las valoraciones que de estos textos ha realizado la crítica especializada, se indicaba, entre otras cosas, su alto grado de originalidad. Consideramos que en esto tiene mucho que ver su *discurso bifurcado*, al cual ya nos hemos referido:

[...] el asiento del autógrafo ha consistido en romper el forzoso determinismo historicista y la relación causa-efecto que impone la linealidad temporal del relato intercalando en dicho esquema *fragmentos*, donde irrumpen de manera anticipada hechos posteriores y reflexiones sobre las limitaciones del género autobiográfico, *metatextos* que advierten al lector de las dificultades de recuperar el pasado o poner en entredicho los ‘buenos propósitos iniciales’ (Cadavid, 2001: 205).

Elsa Dehennin también atiende a estos “intermedios líricos” que consiguen que el escritor no se ciña a la técnica tradicional. Estos densos, funcionales y perfectamente integrados fragmentos, además de singularidad, dotan al texto de honestidad, “nos permiten conocer a esta instancia enunciativa/comunicadora, sujeto de conciencia, responsable del contrato literario propuesto y de la estrategia verbal que lo realiza” (1989: 161).

Respecto al lugar que ocupan sus tomos autobiográficos dentro de su carrera literaria, Manuel Alberca las entiende como “eslabón de su obra literaria” (2015: 50). Añade que su esencia es la superación de una crisis (que vamos a retomar a continuación) y que el resultado es el de “un personaje pleno de sí mismo, realizado en su triple y armónica ruptura, la sexual, la literaria y la política” (56), en contra de la opinión de Randolph Pope que entendía que en su autobiografía no hay una imagen

definitiva, sino fragmentada y transitoria. Creemos, en cambio, que ambos tienen parte de razón. Como consecución de su empresa autobiográfica la imagen resulta definitiva, pero no por ello armónica o cerrada.

Y es que en cuanto al género, tal como opina Celia Fernández Prieto, hay que insistir en que esta escritura le permite confesarse, es decir, su escritura nace como una necesidad biográfica. El proceso de desdoblarse, culmina, según ella en una liberación de los fantasmas y el alcance de un territorio más auténtico (Fernández Prieto, 1997: 82). El discurso autobiográfico actúa como autoconocimiento y autorrepresentación, pero en Goytisolo es, sobre todo, una forma de reconciliación, aunque sin principio de arrepentimiento ni autosatisfacción. Asume su valor curativo y también su particular modo de ajustar cuentas con lo que se ha sido y ya no se quiere seguir siendo: “Fuera del sueño, la memoria, el olvido: simple página de este libro en la que –una vez impreso, arrancado de ti- no volverás a pensar” (*Coto*: 102).

Al mismo tiempo, esta narración de la *experiencia* de su vida responde a lo que Ducio Demetrio explicaba al plantear que la identidad es “ese *archipiélago de yos* conservados y perdidos, que el tiempo y el pensamiento autobiográfico se proponen, con resolución y método, acercar o fusionar” (1999: 72). En consecuencia, la autobiografía se presenta como “una continua creación que nos lleva a un renovado y saludable *desdoblamiento*” (119).

Y es este desdoblamiento lo que quizá con mayor acierto evidencia Juan Goytisolo. Recurríamos a la imagen del espejo para titular este apartado en torno a las autobiografías como metáfora de esa capacidad que presenta el autor de mostrarse a sí mismo *reflejado*. Sin embargo, apunta Cadavid, “Más allá del engañoso reflejo, la imagen propia manifiesta la aparición del otro en la imagen de sí y permite al autobiógrafo reconocerse en su otredad” (2001: 208). Por tanto, no nos vemos a nosotros mismos, sino a nosotros siendo otros. En el segundo volumen Goytisolo describe esa misma sensación, “mirarse con incredulidad en el espejo y descubrir un rostro que no es el tuyo” (*Reinos*: 355). Y al final condensa esta percepción asistido por la mística sufí:

El que ve y el que es visto forman uno en ti mismo, dice Mawlana<sup>67</sup>; pero el expatriado de quien ahora te despidas es *otro* y cuando haga su maleta y desaparezca de la ciudad a la que discretamente llegó en el efímero dulzor otoñal podrá flaubertianamente exclamar en el fervor de su empresa, confundido del todo con el felón de la remota leyenda, don Julián *c'est moi* (361-2).

Ese reflejo al que nos referíamos no es, entonces, único, sino que forma parte de un conjunto de reflejos, esto es, de los originados por un juego entre los diferentes espejos en los que nos hemos visto reflejados. O, tal vez, se trate del reflejo cristalino de un río, siempre cambiante. Fernando Romera Galán, a propósito de sus textos autobiográficos, indica cómo marcan una línea para el género en la contemporaneidad: “No podemos, pues, estudiar la autobiografía actual a la manera clásica; no podemos entender unas memorias como un ‘albergue’ literario de una vida, porque no se ha vivido una, sino muchas” (Romera Galán, 2012: 213). Goytisolo nos invita a romper con los reflejos en los que no somos capaces ya de reconocernos y, a su vez, nos brinda la oportunidad de encontrar nuestro rostro en otros moldes y formas, entre ellas, ¿por qué no?, la literaria.

### 3.3. Del dúo de la memoria al tríptico del mal.

En nuestro afán por relacionar ambos bloques de textos, el ciclo de la traición por un lado, y la autobiografía por otro, quisiéramos poner en contraposición la deliberada ficción del ciclo Mendiola frente al intento de ajuste con la realidad que suponen los volúmenes autobiográficos. Para ello, hemos seleccionado *Coto*, por abarcar más espacio cronológico de la vida del escritor, y *Señas*, porque se centra en la revisión de recuerdos por parte de un personaje. Mostramos, a continuación, dos intentos de relación atendiendo a diferentes criterios. El primero, aunque quiere mostrar cómo una determinada vivencia personal o recuerdo aparece (de forma similar o diferente) en dos tipos de discurso (ficcional o autobiográfico), no satisface, a nuestro juicio, una profundización en el estatus genérico de los textos literarios puesto que parece tan inútil como contrastar una vida *real* con una vida autobiografiada. Por ello, a continuación de esta aproximación contrastiva, proponemos otra que advierte de forma diferente los coqueteos que la autobiografía mantiene con la ficción, a través de

---

<sup>67</sup> En *Aproximaciones a Gaudí* relata el viaje de descubrimiento del poeta y recupera esas líneas.

diferentes niveles (pragmático, sintáctico y semántico), así como las correspondencias entre ambas.

### **3.3.1. La realidad enmascarada por la ficción.**

Según Marcos Roca Sierra (2003), la ficcionalidad involucra todos los ámbitos de lo literario (ontológico, pragmático, retórico) y cualquier disciplina de teoría literaria se ve afectada por lo ficcional. Por otra parte, para Mario Vargas Llosa, “la ficción es una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla” (2011: 16). Juan Goytisolo, como cualquier otro escritor, se sirve de la ficción para novelar, pero la combina necesariamente con su propia vida. De nuevo Vargas Llosa:

La raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones. Esto no significa, desde luego, que una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor; más bien que en toda ficción, aun en la de imaginación más libérrima, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligado a una suma de vivencias de quien la fraguó (2011: 23).

Sin embargo, es quizá su caso uno de los que más nos llama la atención por la preferencia a moverse en un terreno que muestra difusamente las líneas que dividen vida y ficción. Así, en estas obras Juan Goytisolo parte de experiencias vividas y posteriormente relatadas en *Coto* para llevarlas a la ficción en *Señas*. Antes de ver cómo un mismo tema, proceso o recuerdo es tratado en una ficción o en un género memorialístico, presentamos las palabras que abren su novela *Señas* para que nadie sea movido a engaño con el breve análisis que sigue: “Los personajes y sucesos de esta novela son producto de la imaginación del autor. Sólo es real la geografía física, política y humana de los lugares en que se mueven” (*Señas*: 8). Es decir, ya desde el principio el autor nos avisa de que su novela se interprete como lo que es, ficción. Por muchos parecidos que encontremos con su propia vida, no debemos confundir ficción con realidad, ya que esta última solo aporta materiales puramente contextuales o localizadores. Sin embargo, tras la publicación de *Coto* creemos que nos está más permitido señalar algunas de estas *realidades* o *ficciones* para contrastar cómo cada uno de los personajes de su trilogía (Álvaro Mendiola, don Julián o Juan sin tierra) se revelan como máscaras del escritor “que asumirá autobiográficamente esa misma

historia, identificando sus personajes con este otro que lleva su mismo nombre y apellido” (Molero de la Iglesia, 2000a: 59).

Ahora sí, sin afán de exhaustividad, señalamos algunos ejemplos relevantes:

	<b>PLANO DE LA REALIDAD</b> <i>Coto vedado</i>	<b>PLANO DE LA FICCIÓN</b> <i>Señas de identidad</i>
Revelación que motiva el relato y provoca el rescate del olvido de los recuerdos que invaden súbitamente:	Accidentes: automóvil y cornada <sup>68</sup> .	Recuperación del síncope.
Prehistoria:	Remontan la historia hasta los antecedentes cubanos con sus correspondientes consecuencias.	
Orígenes paternos:	Vascos	Asturianos
Muerte trágica de uno de los progenitores:	Muere la madre durante la Guerra Civil víctima de un bombardeo en Barcelona.	Muere el padre en Yeste también durante la Guerra Civil.
Nombre y oficio del protagonista:	Coinciden nombre del autor, narrador y protagonista: Juan Goytisolo. Reconoce su oficio de escritor.	El narrador (en 1ª, 2ª y 3ª persona) se corresponde con el personaje Álvaro Mendiola, y es fotógrafo.
Condición del protagonista:	Exiliado voluntario en París que quiere presentar desde el exterior las condiciones de vida de su país.	
Otros personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Monique Lange Dolores.</li> <li>- Señorita María Señorita Lourdes</li> <li>- El profesor Ayuso podría ser la mezcla de varios profesores desafectos al Régimen.</li> </ul>	

Estas relaciones podían incluir más personajes y situaciones, sin embargo, el uso de estos motivos pretende servir únicamente para ejemplificar cómo determinados aspectos *reales* de *Coto* se mantienen en la novela, y cómo otros se adaptan ficcionalmente a *Señas*.

Las relaciones y correspondencias que puedan determinarse no terminan aquí. Conjuntamente a la evidencia de que ambos relatos seleccionen la narración como forma literaria, además de como secuencia discursiva, en *Coto* aparecen señaladas explícitamente algunas de estas relaciones. Veamos, por ejemplo, cómo se evade de explicar en su autobiografía lo que para él significó visitar a su abuela en el sanatorio: “La evocación de este melancólico encuentro en *Señas de identidad* me exime del penoso deber de rememorarle ahora en detalle. Para los que no conocen la obra, me limitaré a precisar que la abuela no me reconoció...” (*Coto*: 132). Además, el escritor

<sup>68</sup> Narrados como recuerdos en la nebulosa del discurso simultáneo onírico, esto es, en el *discurso bifurcado*.



reconoce en su autobiografía parte de los procedimientos a la hora de ficcionalizar aspectos de la realidad empírica del escritor:

Utilización de personas como personajes: [el tío Leopoldo] un personaje atractivo y simpático [...], le otorgaron pronto un destacado papel en la escenografía mental familiar. Con diferentes nombres y máscaras, aparecería en una de mis novelas y en la tetralogía de mi hermano Luis, integrado ya por siempre en los lares de una empresa literaria cuya existencia desconocería (*Coto*: 134-135).

En definitiva, Juan Goytisolo demuestra manejar muy conscientemente los mecanismos de la ficción, tenga ésta que ver mucho o poco con la realidad.

### **3.3.2. Análisis por niveles.**

En la búsqueda de un método de análisis para la relación entre estas obras que fuera más allá de las relaciones realidad/ficción de las que ya nos hemos ocupado, encontramos en el artículo “La verdad de la autobiografía”, de Celia Fernández Prieto, parafraseando este mismo título, la *verdad* de nuestro análisis:

La complejidad de la autobiografía deriva, entre otras cosas, de la forma en que en ella se interrelacionan (nuestros criterios culturales de) lo real y lo ficcional. Y ello se manifiesta en cada uno de los planos del discurso: el semántico, por cuanto su tema es la identidad, su fuente informativa, la memoria, y sus materiales, los recuerdos del pasado; el sintáctico, por cuanto se vierte en el cauce de la narración con sus modos de figuración temporal: tiempo de la vida o mejor, del vivir/tiempo de la escritura; tiempo de la narración/tiempo de lo narrado; y el pragmático, por ese peculiar juego de distancias, identificaciones y divergencias entre las diferentes instancias de enunciación y enunciado: autor-narrador, narrador-personaje y autor-personaje (Fernández Prieto, 1994:121)

Es decir, que las relaciones entre ficción y memoria que buscamos no se encuentran sólo en el plano de lo que la ficción enmascara de la realidad (que también), sino que pueden y deben establecerse según diferentes niveles del discurso, particulares del relato autobiográfico. Optamos por seguir este análisis porque, al igual que en la autobiografía se influyen mutuamente, creemos que lo harán de un modo especial en estas obras de Juan Goytisolo.

### 3.3.2.1. Nivel pragmático

Este nivel se ciñe a las relaciones entre autor, narrador y personaje, aunque también podría incluirse la categoría de lector. Como ya hemos mencionado, en *Coto* autor, narrador y personaje se identifican, mientras que en *Señas*, Juan Goytisolo se desdobra en su *alter ego*, Álvaro Mendiola, rompiendo la identificación que hacía coincidir estas tres categorías; el autor, pues, elige a Álvaro como protagonista y hace que adopte diferentes puntos de vista cuando sea el narrador. De este modo, la identificación se hace explícita entre el autor-narrador-personaje en la autobiografía y solo simula serlo en la novela.

A continuación, vamos a recordar uno de los esquemas más reconocidos en los estudios autobiográficos, el aportado por P. Lejeune en su *Pacto autobiográfico* de 1975:

Persona gramatical ----- Identidad	Yo	Tú	Él
Narrador = Personaje principal	Autobiografía clásica (autodiegética)	Autobiografía en 2ª persona	Autobiografía en 3ª persona
Narrador = Personaje principal	Biografía en 1ª persona (narración de un testigo)  (homodiegética)	Biografía dirigida al modelo	Biografía clásica  (heterodiegética)

En *Coto* las correspondencias de Lejeune se cumplen de dos formas complementarias. Por un lado, contamos con el relato lineal en primera persona que representa la autobiografía clásica, con sus inevitables saltos temporales (sobre todo relacionando los hechos del pasado con el presente del autor que habla) y, por otro, tenemos las catorce secuencias del *discurso bifurcado*, a las que ya nos hemos referido varias veces, que funcionan como diálogo con el yo autobiográfico (narrador-personaje-autor) representando la autobiografía en segunda persona. Si aplicamos este cuadro a *Señas* (por lo que tiene la obra de simulación autobiográfica) la cosa se complica. Al combinarse las tres personas gramaticales parece que se nos está contando una autobiografía desde tres puntos de vista diferentes. Veamos cómo funcionan por separado cada una de estas categorías.

a) *El autor.*

Esta relación parece ser la más sencilla puesto que en *Señas* el autor es externo e independiente de la obra, como en cualquier novela tradicional, mientras que en *Coto*, el autor no solamente es externo a la obra, sino que coincide con el narrador y personaje, tal como pudiera ocurrir en otra autobiografía. Parece ser que las relaciones del autor con estas dos obras son totalmente las esperadas si tenemos en cuenta a qué géneros típicamente pertenecen cada una de las narraciones. Ahora bien, aunque en *Señas* el autor se sitúa fuera de la novela, no dejan de resultar interesantes las marcas que de él encontramos en el texto. Por un lado, sobre todo cuando el narrador es una tercera persona, aparece la fuerte presencia del narrador tradicional más omnisciente que dirige a su personaje; por otro, está el hecho de que se incluyan vivencias (lugares, personajes, etc.) *reales* del autor, Juan Goytisolo. Es decir, la novela muestra un autor típicamente externo, aunque con ciertas matizaciones sobre la autoría, en cuanto a la categoría *autor* y en cuanto la persona real, Juan Goytisolo.

Con respecto a *Coto*, el detalle que nos interesa resaltar y que hace más problemática la función de autor dentro de la autobiografía la representa, cómo no, el *discurso bifurcado*. Mientras que la narración en primera persona no presenta ambigüedades a este respecto (se cumple el pacto autobiográfico más tradicional), las secuencias de este discurso nos hacen reflexionar sobre el propio autor que, dudando de sí mismo, dialoga con su otro *yo*. ¿Habría dos autores Juan Goytisolo? ¿Cuál es más fiable biográficamente, el que narra sus recuerdos o el que duda sobre lo que se está emprendiendo en la obra? Parece claro que esto potencia la interpretación a favor de una doble autoría (convergente en un único escritor que juega dos papeles), o bien, de un solo autor que se muestra desdoblado.

b) *El narrador.*

Esta categoría resulta más problemática. En primer lugar, el narrador en *Señas* desempeña el papel de centro y foco del relato y representa uno de los aspectos más complejos de la novela. No hay uniformidad, se mueve entre narrador objetivo y subjetivo, testigo directo e indirecto de los hechos, protagonista y no protagonista. Así como varían los tipos de narradores, también varían sus funciones. Juan Goytisolo utiliza en su novela todas las variantes personales posibles de la narración, tanto en singular como en plural. La elección de una perspectiva gramatical desempeña funciones diferentes. De modo que mientras el uso de la primera y segunda persona

constituye verdaderas proyecciones del espíritu del autor-personaje (monólogo y diálogo consigo mismo), el empleo de la tercera supone la conversión del escritor en una especie de naturalista que observa al microscopio diversas especies de seres, con el fin de hallar los rasgos distintivos de los mismos; es el autor-dios al cual está permitido irrumpir cómo y cuándo quiera en su obra, ya que ésta no quiere ser tanto el reflejo de algo como el vehículo que el novelista utiliza para dialogar bien con el mundo que le rodea, bien consigo mismo.

Esta experimentación de las personas narrativas es clave para la construcción del *yo* (primera persona) que es el *otro* (tú y él). Permite al personaje desdoblarse. Para Sanz Villanueva (1977), en su análisis de la obra de Goytisolo, la 3ª persona representaría el mundo objetivable; la 1ª la subjetividad y recuerdos; y la 2ª sería una confesión en torno al autorreproche. A nuestro juicio, esta clasificación no resulta tan sencilla.

Juan Goytisolo evidencia en su obra una identidad múltiple en proceso de construcción, pero para ello necesita algo que haga que el personaje sea uno y varios al mismo tiempo. Para desdoblar el sujeto son necesarias otras personas narrativas distintas de la primera, sobre todo, la alternancia entre ellas. Como decíamos, la novela está escrita en primera, segunda y tercera persona del singular y primera del plural. La tercera persona, impersonaliza, aleja al narrador del personaje, aunque la vida de Álvaro es reconstruida en *Señas* a partir del predominio de las otras dos perspectivas narrativas, la segunda y la tercera persona del singular. Mientras en los primeros capítulos de la novela ambas perspectivas confluyen, alternándose más o menos regularmente en la presentación de la historia del protagonista, hacia el final, la voz del narrador –la tercera persona del singular– va desapareciendo hasta dejar el relato enteramente en manos de Álvaro. Éste monologa consigo mismo, usando la segunda persona del singular, en una actitud de desdoblamiento que le permite tratarse a sí mismo como si fuera otro. En cambio, la única excepción al uso del *tú* en los monólogos del protagonista lo encontramos en uno de sus versos finales, en el que recurre a la primera persona del singular para comunicar a España la decisión de romper con ella:

[...] todo ha sido inútil  
oh patria  
mi nacimiento entre los tuyos y el hondo amor que  
sin pedirlo tú  
durante años obstinadamente te he ofrendado  
separémonos como buenos amigos puesto que aún es tiempo  
nada nos une ya sino tu bella lengua mancillada hoy por  
sofismas mentiras hipótesis angélicas aparentes verdades  
frases vacías cáscaras huecas  
alambicados silogismos  
buenas palabras (*Señas*: 433).

El protagonista no habla aquí consigo mismo, sino con su país y, más precisamente, con las voces oficiales que representan a sus clases dominantes. La oposición a éstas le permite a Álvaro superar por un momento la escisión de su personalidad y plantearse como un *yo* íntegro frente al *nosotros* excluyente de las *voces*, que desde el inicio de la novela lo exhortan a marcharse. Álvaro utiliza estas palabras para atacar su mundo de origen, asumiendo en la relación entre ambos la postura del que rompe y no la del que es expulsado.

Sobre cómo funcionan por separado cada una de estas personas gramaticales, la primera del plural se utiliza, sobre todo, para aludir a la colectividad de los españoles y no resulta extraño, pues, que las ocasiones en las que aparece presente grandes dosis de ironía y/o crítica político-social. La tercera del singular, por su parte, responde al narrador omnisciente al que nos referíamos. En cuanto al uso de la segunda persona, éste resulta más problemático. Parece claro que es más utilizada para reflexiones y retrospectivas sobre sí mismo (su identidad) y su patria (su historia y su sentido): “[...] pruebas documentales, fehacientes, del niño pintoresco y falaz que habías sido y en el que no se reconocía el adulto de hoy, suspendido como estabas en un presente incierto, exento de pasado como de porvenir”. (*Señas*: 18). Para entender el uso de esta persona gramatical se han ofrecido diferentes explicaciones. F. Pérez Perdomo aboga por su uso como diálogo de Álvaro con su conciencia, para lograr “una sincera, a veces, cruel, familiaridad con el personaje, que sólo se ha podido lograr por el uso de la segunda persona del singular” (1967: 30); en cambio, Julio Ortega opina que el *tú* pone de manifiesto la preocupación principal del protagonista, esto es, su identidad, pero, además, “expresa el grado de objetivación del yo y de la conciencia refleja que permite una mayor lucidez en este diálogo con el tú” y, a su vez, “acerca al personaje y forma parte del proceso de incorporación activo del lector en la acción, además de funcionar

como contrapunto dialéctico entre ‘Ellos’ y el autor”, algo así como la conciencia del protagonista (Ortega, 1972: 63-64).

El propio autor nos da su versión ante esta controversia:

Polémica no diría yo, pero sí, por lo menos, una relación tensa o conflictiva. El hecho de emplear la segunda persona me permite cierta intervención, un mayor apasionamiento en mi relación con el personaje. Por el contrario, cuando lo describo en la tercera persona trato de objetivarlo, de cosificarlo. El tratamiento en segunda persona es un tratamiento invocativo, una increpación, a veces amistosa, a veces no. En cualquier caso, más apasionada que cuando escribo en primera o en tercera persona. (Goytisolo, *Obras Completas III*: 1063).

A esto añadiríamos la intuición, muy acertada, de P. Gimferrer que ya vio en su análisis de la obra la posible influencia de Luis Cernuda en el uso de esta segunda persona (1974: 23). Efectivamente, no negará Goytisolo que bastante tuvo que ver, una vez más, la influencia cernudiana en la elaboración de *Señas*:

El empleo de la segunda persona verbal en numerosos pasajes de la novela no se debía a una imitación del *vous* de Michael Butor en *La modificación*, como creyó algún crítico avisado, sino a mi impregnación del verso de Cernuda (quien pudo tomarlo a su vez de los místicos españoles en su relación con la Divinidad o de los poetas ingleses que frecuentó en su madurez) [...] el monólogo interior del personaje escindido en dos, en virtud del tú con que se dirige a sí mismo, no puede ser más explícito (Goytisolo, “Presencia de Cernuda en *Señas de identidad*”, 2002b: 34).

En segundo lugar, centrando la atención en *Coto*, empezaremos diciendo que para superar la limitación del género impuesta por la totalización del *yo* autobiográfico, se desdobra en *tú*, tensión dramática entre el yo activo del pasado y el yo reflexivo del presente, y también para escenificar diferentes niveles de conciencia sin recurrir al monólogo interior (esto lo representa, como ya hemos mencionado repetidas veces, el discurso bifurcado).

Veamos un ejemplo representativo del uso de cada una de las personas:

<b>1ª pers.</b>	[...] mi memoria trataba de rescatar penosamente de un magma confuso algunos recuerdos e instantáneas que corroboraran la presencia en los parajes de aquel mozo inquieto, febril, vulnerable [...]. Curiosamente, no guardo ninguna fotografía de él, como si mi extrañamiento actual del período y afán inconsciente de desentenderme de cuanto entonces hice o pensé me hubieran inducido a desprenderme de las pruebas de nuestra identidad embarazosa (Coto: 173).
<b>2ª pers.</b>	[...] <i>tú, yo, aquel Juan Goytisolo repentinamente avergonzado de su papel, del abismo insalvable abierto de pronto entre la realidad y las palabras, abrumado con los recios aplausos al impostor que había usurpado su nombre, a ese fantasma superpuesto a su yo real como un doble [...] de una sentencia dirigida a la postre contra sí mismo, contra su yo genuino inerme y agazapado<sup>69</sup>: abandonar las catacumbas, emerger, respirar, escupir a la cara del otro, del doble, el fantasma, enemigo alevoso de tu intimidad, triste expoliador de tus señas y coordenadas, asco, sólo asco a su presencia, deseos vehementes de arrojar la careta, ser expuesto a público desdén [...] mas lo sentido confusamente entonces se aclararía poco a poco, al cabo de unos meses, hasta imponer su cegadora evidencia: entre tú y tu personaje se había instalado el recelo, un margen creciente de extrañeza y, según verificas ahora, al evocar las consecuencias durables de la fisura, un brusco e imperioso afán de autenticidad (Coto: 165-6).</i>

El fragmento en primera persona introduce la explicación al hilo del relato de cómo el propio autobiógrafo se siente desdoblado cuando no se reconoce él mismo en el pasado. En el segundo fragmento volvemos a tener esa alusión al desdoblamiento, que se muestra no sólo como extrañamiento, sino como una revelación. Esta escisión, muy semejante a la que tenía lugar en *Señas*, introduce una vuelta de tuerca más; no solo duplicamos al dividir en dos personas la narración, sino que los narradores mismos se dan cuenta de los dobles que constituyen el personaje (el yo presente reflexiona sobre el yo pasado, y el yo que reflexiona paralelo al yo presente también se da cuenta de la existencia de otro yo del pasado). Hay, por tanto, una especie de vínculo entre forma y contenido.

Ángel G. Loureiro califica la autobiografía goytisoliana de provocativa, no tanto por los actos o deseos vergonzosos, sino por el acto y forma de transmisión. Con respecto a lo que denomina 2ª persona ética y 3ª narrativa, opina que aunque no sea común en la autobiografía, sí cuenta con ilustres precedentes, como *The Education of Henry Adams*. A ello añade que el uso de la 3ª es apropiado especialmente para el alejamiento de su viejo yo, no obstante, la 2ª es más llamativa (Loureiro, 2000: 186). Por su lado, Darío Villanueva explica que la función narradora en una autobiografía recae sobre el propio protagonista de la diégesis, pero el principio autodiegético no se traiciona por emplear formas gramaticales más allá de la primera, propia de la representación del yo. Y es que la persona gramatical puede significar relación,

<sup>69</sup> Otra referencia a Cernuda. Ver capítulo 9 de la III Parte.

distancia, identificación, entre otros: “Todo depende, en definitiva, de que el pacto autobiográfico no se rompa, para lo que es requisito ineludible que el lector identifique al yo del autor como la referencia” del enunciado (1991: 102).

c) *El personaje.*

No sería acertado analizar a los protagonistas de ambas obras teniéndolos en cuenta únicamente como fuerzas actanciales, funciones al fin y al cabo dentro de la novela. En estas obras de Juan Goytisolo se nos hace necesario tomar en consideración la doble faceta del personaje (como persona y función) y, desde un punto de vista narratológico, a medio camino entre el personaje psicológico de la novela más tradicional y el lingüístico de *Don Julián* o *Juan sin tierra*.

En *Señas* nos encontramos con Álvaro, un personaje dividido que se refleja en los niveles temático y sintáctico. Así, en el desenlace asistimos al final de la construcción del personaje, pero no tanto diacrónicamente, sino en el juego de tiempos simultáneos que nos ofrece su autor; esto es, no por las acciones, sino por el juego de la evolución de la conciencia. El personaje encarna, a su vez, muchos aspectos del escritor. Como ya hemos visto, incluye elementos de su vida real, pero también responde a su propia concepción de persona hecha personaje. Álvaro se convierte en un (auto)excluido, un ser más cercano a los marginados y a los parias que a la vida social. Álvaro es más que un *alter ego* del Juan Goytisolo real, lo es también de lo que luego será el personaje de *Coto*.

d) *El lector.*

La relación con el lector, aunque no aparece en el texto de Fernández Prieto que nos ha servido de modelo, creemos que establece un nuevo nivel de análisis a partir de estas obras. En este sentido, sólo quisiéramos añadir un apunte en cuanto al tipo de lector que reclaman estos textos. Se requiere un lector activo, capaz de implicarse en los relatos (por sus complejidades estéticas), puesto que el juego de desdoblamientos que nos ofrece Goytisolo le afecta, en última instancia, a él mismo.



### 3.3.2.2. Nivel sintáctico.

En este apartado corresponde hablar de la figuración temporal como elemento imprescindible tanto para la construcción de la novela como de la autobiografía. Cuando se toma la decisión de escribir una autobiografía, se tiene clara conciencia de la caducidad del autobiógrafo. El tiempo también se relaciona, a su vez, sobre todo con la memoria: “*Estrategias comunes al sueño, la memoria, el olvido. Decisiva importancia del tiempo en la elaboración de las mismas*” (Coto: 101).

En el caso de Juan Goytisolo referirnos al tiempo está más que justificado debido al uso especial del mismo en cada uno de los textos analizados, rompiendo de forma diferente la linealidad esperable en obras que abordan la construcción de un personaje, de su identidad. Se aborda la temporalidad de forma diferente y, además, la propia marca genérica de cada una de ellas nos invita a desarrollarlo de una forma diferente. Observando qué relaciones existen entre las dos, nos ocuparemos de los tipos de tiempo novelescos empleados (objetivo y subjetivo), de las reflexiones sobre el propio tiempo, de los juegos temporales, la suspensión del tiempo y, finalmente, ejemplificaremos alguna de estas técnicas para ver el efecto producido.

En *Señas* tenemos, en primer lugar, una compleja combinación entre tiempo objetivo/subjetivo. El tiempo objetivo se correspondería con unos cuantos días en la vida de Álvaro cuando, tras el síncope sufrido, regresa a Barcelona para el entierro de su exprofesor Ayuso y se enfrenta a su pasado y su presente. Por su parte, el tiempo subjetivo (o psíquico)<sup>70</sup> sería el que se corresponde con la mente de Álvaro. Además, al tratarse de una simulación de autobiografía, hay numerosas referencias al tiempo en relación a la acción de recordar, como si realmente fuera un autobiógrafo que se está proponiendo dicha tarea y se va dando cuenta de cada una de las dificultades, “el tiempo parecía escaparse a medida que pretendía calar en él, ofreciéndoles tan sólo un revoltillo de imágenes aisladas, escenas trucas, recuerdos descoloridos y borrosos, residuo de una época contra la que habían luchado sin éxito, de la que habían querido huir y que

---

<sup>70</sup> Para Rafael Azuar el tiempo psíquico podría definirse a partir de las siguientes notas:

- a) Es anacronológico. En el orden en que los recuerdos acuden a la mente de una persona hay una gradación de intensidad.
  - b) Es discontinuo. Las épocas de vacío, en las que no ocurre nada, no cuentan, porque el relato se apoya siempre en lo que ocurre.
  - c) Es plurivalente, desde el momento en que puede contener diversas acciones, ya paralelas o concurrentes, aparte de la acción principal
  - d) No es uniforme.
- (Azuar, 1987: 107)

había acabado por devorarles (*Señas*: 323). Esto será más o menos constante a la hora de describir las evocaciones.

Por otro lado, los juegos con el tiempo forman parte del ritmo habitual de la obra. De modo que en la novela los sucesos se presentan de manera fragmentada, siendo lo más común que aparezca antes el efecto que la causa de una situación determinada, antes el desenlace que su desarrollo. Esta ruptura cronológica y alteración de las relaciones temporales y causales a la hora de presentar los acontecimientos es una de las constantes de la novela y de sus marcas más características. El tiempo predominante es el pasado, ya que la mayoría de las acciones son retrospectivas, pero no hay, pues, linealidad temporal, sino superposición de planos, como un palimpsesto, en el sentido de superposición textual que refleja el efecto de la conformación del pensamiento creador del autor, donde unas escenas aparecen con mayor nitidez que otras. Este es un aspecto que acerca *Señas* a *Coto* y, por extensión, a cualquier autobiografía donde se deje constancia de esto. Además, otro aspecto que también aproxima la novela a *Coto* es que el tiempo se adelanta incluso a veces a la propia existencia de Álvaro, relatando la prehistoria (los antepasados del protagonista). Frecuentemente el tiempo aparece también suspendido: “[...] pruebas documentales, fehacientes, del niño pintoresco y falaz que habías sido y en el que no se reconocía el adulto de hoy, suspendido como estabas en un presente incierto, exento de pasado como de porvenir” (*Señas*: 18).

*Señas* aparece, en definitiva, como un laboratorio de técnicas temporales, marcado por anacronías, analepsis y prolepsis continuas, elipsis, digresiones reflexivas, etc. El ejemplo siguiente va a relacionarse después con *Coto* porque utiliza el contraste temporal de los años para mostrar diferentes cambios en el personaje: “Corría el año de gracia de mil novecientos treinta y cuatro. Veinticuatro años después –en pleno Cuarto de Siglo de Paz y Prosperidad–habías contemplado la superficie inmóvil del embalse” (*Señas*: 128).

Por último, incluimos parte de un diálogo que hemos reducido por cuestiones de espacio, en el que el empleo de técnicas temporales es, además de asombroso, poco evidente, lo cual enriquece el texto aún más. En este diálogo participan Álvaro y Dolores y contiene –sin salirse del mismo– la evolución y desarrollo de su relación amorosa. No hay marcas (ni falta que le hacen al autor) para comprender que los años pasan por esta pareja y los sentimientos cambian. Es la totalidad contenida en el fragmento:

Sentados los dos en un rincón del jardín, tejías y destejías con la humilde tenacidad de Penélope las mallas morosas y finas del imaginario diálogo.

- ¿Me quieres?
- Sí.
- Me conoces desde hace ocho días. Apenas sabes quién soy.
- Te conozco desde siempre.
- [...] No existe. Te he inventado yo.
- Hace seis meses que nos queremos. ¿Te intereso aún?
- Un aún infinito.
- [...] Eres mi única mujer.
- ¿Te acostumbras a mí?
- No me acostumbraré nunca.
- Un año. Un año ya que vivimos juntos.
- Deja en paz el tiempo.
- Es él quien no nos deja en paz a nosotros.
- [...] Dos años de paz y de olvido. Nací hace solamente dos años.
- El tiempo no existe.
- Mi pasado no existe. Mis señas de identidad son falsas.
- [...] ¿Por qué bebiste ayer?
- Es algo más fuerte que yo. Al principio podía aceptar la idea de que mirases a otro hombre. Ahora me es imposible.

- ¿Por qué no me lo dijiste?
- [...] Eres más fuerte que yo
- Desde hace un tiempo te noto cambiado.
- Envejezco.
- Me miras y parece pensar en otra cosa.
- [...] Nunca podremos encontrarnos.
- ¿Te disgusta mi cuerpo?
- Me ahogo en él.
- Cinco años los dos, ¿te das cuenta?
- Últimamente también te encuentro triste.
- [...] Hay un brillo en tus ojos que no conocía.
- Todavía no he digerido Ginebra.
- Es pronto aún. Un día también lo olvidarás.
- La tengo atravesada. Por esto me fui con Enrique.
- No menciones su nombre.
- Tú me manchaste. Necesitaba vengarme de ti.
- Hay cosas de las que no puedo hablar. Mi biografía está llena de agujeros.
- [...] Yo creía que en Cuba volverías a encontrarte.
- He perdido mi tierra y perdido mi gente.
- ¿Qué piensas hacer?
- No puedo hacer nada. Ni siquiera sé quién soy (*Señas*: 347-351).

Como decíamos, a partir de este diálogo observamos saltos temporales en una única conversación. Es un recurso que resulta muy rico informativamente para la comprensión de la novela, pero también desde un punto de vista técnico, como complejo mecanismo para yuxtaponer varios planos temporales como si fuera un presente homogéneo, aunque en realidad sea cambiante. Finalmente, el último capítulo supondrá, una vez más, una ruptura, esta vez con el patrón narrativo empleado a lo largo de los capítulos precedentes.

Por su parte, en *Coto* cada uno de los tipos discursivos (relato en 1ª persona y reflexiones en 2ª) representa un uso temporal diferente. Por consiguiente, en el primero predomina el tiempo retrospectivo, con algunas secuencias en las que se produce un diálogo entre presente y pasado:

Estaba convencido de que el genio del verdadero escritor debía deducirse no sólo de su obra sino de su figura y atuendo y me preguntaba con cierta angustia si yo mismo lograría algún día la exquisita aleación de bohemio y dandi que describiría mi ínsita grandeza a los demás. Inútil precisar que esta creencia narcisista y provinciana en el aura inconfundible y gloriosa del poeta, bastante extendida aún en España, me causa hoy verdadera revulsión (*Coto*: 197).

Este tipo de contrastes temporales serán continuos a lo largo de la narración autobiográfica. En cuanto al segundo, el *discurso bifurcado* sirve, entre otras cosas, para romper la linealidad temporal. Hace que irrumpen anticipadamente sucesos posteriores y forma parte de lo que constituye la conciencia autobiográfica. Según Manuel Alberca:

En este aspecto cronológico, el acierto del autobiógrafo ha consistido en romper el forzoso determinismo historicista y la relación causa-efecto que impone la linealidad temporal del relato intercalando en dicho esquema fragmentos en cursiva, donde irrumpen de manera anticipada hechos posteriores y reflexiones sobre las limitaciones del género autobiográfico, metatextos que advierten al lector de las dificultades de recuperar el pasado o ponen en entredicho los buenos propósitos iniciales. Aspectos que en definitiva indican una conciencia autobiográfica, lejos de la errónea creencia de la facilidad o espontaneidad del género (Alberca, Ruiz Campos y Ruiz Lagos, 1993: 15).

En este determinismo *a posteriori*, que es el retrospectivismo, se mueve el autobiógrafo con asombrosa habilidad, “Pero estoy anticipando una lectura realizada muchos años más tarde” (*Coto*: 16). Además, estas discontinuidades temporales son también la manifestación del carácter fragmentario de toda vida, como decía María Zambrano, “el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento” (Zambrano, 1995: 37). Juan Goytisolo demuestra con gran maestría su conocimiento de lo humano y la conceptualización de la vida del individuo como trazos temporales que acabarán por ser borrados.

### 3.3.2.3. Nivel semántico

En este último nivel nos ocupamos de tres aspectos fundamentales para la construcción semántica del discurso sobre el *yo*: la identidad como tema, la memoria como su fuente informativa y los recuerdos del pasado como los materiales de los que servirse para construir este discurso concreto.

#### a) *La identidad.*

Como puede verse a través de las páginas presentes, la identidad constituye el núcleo fundamental sobre el cual giran todos los aspectos de estas dos obras. Esto es evidente tanto en *Señas*, donde desde el título tenemos la preocupación, construcción -o deconstrucción- de lo que constituye la identidad de un persona/personaje como el protagonista de la novela, Álvaro Mendiola; como en *Coto*, donde ya por el hecho de tratarse de una autobiografía (aún con todas sus particularidades) es inherente a la

misma que el autor-narrador-personaje exhiba su identidad para relatar lo que ha sido y lo que es ahora. La identidad se presenta, pues, como una de sus *obsesiones* literarias.

Carlos Castilla del Pino nos ofrece la siguiente definición: “[...] la identidad – *self*– es la imagen que ofrecemos y que los demás obtienen a través de nuestros concretos actos de conducta, en forma de actuaciones, llevadas a cabo en contextos diferentes y desempeñando roles distintos” (1989c: 21); después añade: “La consecuencia es que identidad es lo contrario de multivocidad. Identidad es univocidad” (30). Sin embargo, Juan Goytisolo, aparentemente se desvía de esta premisa. Su opinión al respecto puede encontrarse en diferentes escritos ensayísticos y en algunas de sus entrevistas, pero también se desprende de sus obras de ficción y su escritura autobiográfica. Él defiende que la identidad no es algo con lo que se nace, sino algo que podemos ir construyendo nosotros mismos, pero siempre en relación con lo demás, incluyendo aquí tanto personas como el medio en el que nos desenvolvemos, y contando con cualquier tipo de identidad fija ligada a nacionalismos, como demuestra su propósito de “destrucción de una falsa identidad española” (Meitin, 1978: 673).

Así, en *Señas* rechaza la necesidad de aceptar la identidad que se le otorga al ser humano al nacer. Hay una necesidad de deshacerse de ella para lograr un simbólico renacimiento que le libre de sus opresiones. Además, en contra de lo que habitualmente los miembros de una sociedad persiguen, Álvaro construye la suya por oposición a esta.

Por su parte, en la autobiografía de Goytisolo, como en cualquier otra, la identidad es algo inherente al propio discurso. Se narra cómo se fue en otro tiempo y cómo se ha llegado a ser uno mismo. Pero, ¿existe o no una identidad previa antes de narrarla? Para Celia Fernández Prieto:

La autobiografía muestra que el yo es una ficción, que la identidad es una construcción verbal, sí, pero a la vez muestra la virtualidad real de esa ficción en el instante en que es actualizada por el otro, por el lector, y sancionada por éste como creíble, como verdadera. La identidad es siempre transaccional: no hay identidad ‘en sí’, sino en otro o en otros (1994: 125).

Puede que tengamos una identidad (no siempre demostrable) fuera del lenguaje, pero es al relatar nuestra propia vida cuando la construimos de forma inteligible, sobre todo, porque para ello hay *otro* que le está dando credibilidad. Es decir, la existencia del otro también es necesaria para construir una identidad: “Aprendemos a obtener identidad porque son los demás los que nos exigen diferenciación” (Castilla del Pino, 1989c: 26)

Así es como Goytisolo, en este caso, lleva a cabo un autoconocimiento de sí mismo y la construcción de un *yo* que tiene mucho que ver con el real: “Castellano en Cataluña, afrancesado en España, español en Francia, latino en Norteamérica, nesrani en Marruecos y moro en todas partes, no tardaría en volverme a consecuencia de mi nomadeo y viajes en ese raro espécimen de escritor no reivindicado por nadie, ajeno y reacio a agrupaciones y categorías” (Coto: 44-5)

Desde su afán de destruir una identidad (ejemplificado en *Señas*), Juan Goytisolo no deja de forjarse alternativas que se hacen presentes en la literatura. Este sujeto que Goytisolo ha creado se caracteriza por ofrecer múltiples facetas de esa identidad o una suma de identidades; sus relaciones afectivas, sociales y de vínculos con España, pero también comunicativos, sobre todo a partir de la escritura. Todo ello completa la complejidad de su identidad y refleja, con su caso particular, las contradicciones del ser humano, que es a la vez único y múltiple: “*a la pantalla del absurdo televisor hispaneando en sordina, perfectamente encuadrado de pronto a la vista de todos: tú, tu doble, el creador de quita y pon [...], incredulidad al verte en tan apurado trance, seguir siendo tú y no obstante ser otro, desdoblamiento, dualidad, agonía interior, vergüenza paulatina*” (Coto: 98-9).

#### b) *La memoria.*

Por otro lado, la memoria representa la fuente informativa de cualquier autobiografía, pero no es germen únicamente para este tipo de escritura, sino que “Para casi todos los escritores, la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción. Recuerdos e invenciones se mezclan en la literatura de creación” (Vargas Llosa, 2003: 23). La memoria sirve para conservar y reelaborar ese pasado. Es una fuerza dinámica y creadora.

En *Señas* ya se plantea un juego entre la memoria y la imaginación. Si recordamos los estudios de J. M. Ruiz Vargas acerca de la memoria, podemos entender el papel fundamental que ésta desempeña en la autobiografía. Juan Goytisolo se muestra confuso con respecto a algunos de estos procedimientos en su autobiografía:

*¿Es función de la memoria involuntaria conservar las impresiones soterradas que el mecanismo del recuerdo destruye? [...] lo que eres y has sido desaparecieran contigo se ha ido transformando poco a poco en terreno plagado de redes y asechanzas que te obligan a andar con cautela, volver atrás la cabeza, poner en tela de juicio la exactitud de tus versiones, someterlas a la prueba de una confrontación con otros testigos, recurrir a documentos escritos que de algún modo corrigen o alteran su laboriosa reconstrucción: como los sueños contados en el momento de despertarse a fin de que no se borren de la memoria se modifican en seguida y pierden su aroma, así la fidelidad de la impresión que evocas exige una dosis prudencial de recelo: tu personalidad aleatoria de aquellos años, con sus rasgos a menudo antitéticos, propicia la tentación de otorgarle una posterior coherencia que, pese a su verdad teleológica, sería una forma sutil de traición.(Coto: 180-1).*

Las dudas que genera rescatar de la memoria su pasado se relacionan sobre todo con esa auto-imposición del autobiógrafo de ser veraz. Sin embargo, la infidelidad a la memoria es inevitable y provoca un sentimiento de culpabilidad al perpetrar esa especie de (auto)traición con el yo que se ha sido. En cualquier caso, no se puede hablar de memoria en abstracto, sino que ésta se manifiesta a través de los recuerdos.

*c) Los recuerdos.*

Entendemos los recuerdos en tanto que materiales explícitos de la memoria. En *Señas* los materiales –situaciones y objetos- para el recuerdo son de diversa índole y sirven para evocar en el presente situaciones pasadas: álbumes, cartas y objetos personales, anécdotas escuchadas de niño, etc. Así, por ejemplo, el álbum sirve para recuperar datos de esa infancia evocada: la relación entre Álvaro y su institutriz, el recuerdo del libro de los mártires o la amistad con Jerónimo, así como el pasado familiar en Cuba<sup>71</sup>. El álbum del primer capítulo sirve para la reconstrucción familiar; por otro lado, la carpeta de papeles viejos evidencia la sangrienta represión de Yeste, la muerte del padre y la filmación de fiestas allí en 1958; en el cuarto capítulo, la copia del informe policial sirve para tomar conciencia de exilio y de las actividades clandestinas en España; y el atlas geográfico nos presenta la vida privada del protagonista y su pareja.

En *Coto*, aunque menos abundantes, también se citan algunas fuentes para el recuerdo, como cartas, fotografías o retratos, mezclados, eso sí, con evocaciones más o menos espontáneas: “a los fajos bien ordenados de documentos y cartas del abuelo Antonio se añade, en la memoria, el poso de las apacibles evocaciones veraniegas de mi

---

<sup>71</sup> Retomado para *Juan sin tierra*.

padre con sus hermanos Catalina y Leopoldo en la casa de Torrentbó” (*Coto*: 18). Poco después encontramos otro ejemplo:

Aunque el intercambio epistolar con Cuba se espacia al consumarse la división patrimonial entre los dos hermanos, los documentos que conciernen a la vida española presentan asimismo considerable interés. Por medio de ellos, podemos rehacer la existencia diaria de un indiano acaudalado, conservador, rígido y piadoso, cuya conducta, sentimientos e ideas me inspiran e inspiraron siempre profunda antipatía (20).

Los recuerdos en ambas obras pueden aparecer en forma de evocaciones: “Y sentado en el jardín, al abrigo y amparo de la serena música de Mozart, revivías la escena rescatada por la mirada neutra y objetiva del fotógrafo” (*Señas*: 22). Ahora bien, muchas veces esos recuerdos son difusos: “El forcejeo que siguió reaparecía muy confuso en tu memoria y no recordabas a ciencia cierta si la señorita Lourdes se había abalanzado a ellos” (*Señas*: 33); o se intercalan con otras imágenes: “¿Dónde estás? ¿Qué estrato de la memoria te importuna? La violencia engendra nueva violencia, las imágenes brutales se cruzan...” (*Señas*: 154); o parecen impenetrables: “*Misteriosa distribución no obstante de los claros y sombras: el foco de luz que baña, arbitrario, determinadas escenas de tu vida y deja a otras en una discreta penumbra de la que no las podrás rescatar*” (*Coto*: 101); o bien, inaprensible: “el tiempo parecía escaparse a medida que pretendían calar en él, ofreciéndoles tan sólo un revoltillo de imágenes aisladas, escenas trucas, recuerdos descoloridos y borrosos, residuo de una época contra la que habían luchado sin éxito” (*Señas*: 323). Esta proliferación de discursos borrosos es, evidentemente, más abundante cuanto más nos alejamos en el tiempo y relatamos experiencias más infantiles: “Pese al trasiego y agitación reinantes, los recuerdos, confusos hasta entonces, parecen decantarse y dejar poso a comienzos del año treinta y seis” (*Coto*: 60).

Sin embargo, el recuerdo no es el único que actúa en la memoria a la hora de narrar una vida, ya que éste no sería nada sin la otra cara de la moneda, el olvido: “Si alguno de mis tíos desempeñó en mi niñez un papel importante, la mayoría de ellos se eclipsaron en fecha temprana o asomaron al horizonte de aquélla como simples comparsas, de forma fugaz y anodina” (*Coto*: 25). *Coto*, al tratarse de un escrito autobiográfico, en los intentos por recordar, no puede dejar de aludir al fenómeno del olvido, presente en ese proceso. En cambio, llama la atención que también se encuentren referencias a los olvidos en *Señas* al no tratarse de una autobiografía como tal. Tiene sentido, en cambio, si pensamos que, al igual que incluye procedimientos que



juguetean con este género (reflexiones sobre el acto de recordar), no tendría por qué no incluir asimismo alusiones al olvido: “Un olvido más denso que el de otras épocas de tu pasado cubriría justicieramente aquel período de tu vida” (*Señas*: 80). Juan Goytisolo se muestra experto a la hora de compaginar memoria y olvido como “elementos complementarios, inseparables en nuestras vidas” (Goytisolo, *Obras Completas*. VI: 1255).

En cualquier caso, la lección última que el escritor nos sugiere es la posibilidad de vivir dentro de ese mundo evocado en la ficción o en la realidad. Cuando sale de paseo por su memoria, subido al caballo del recuerdo y cabalgando por diferentes pasajes de su vida no puede faltar “*a la cita puntual con los muertos que dejaste atrás, al cónclave de fantasmas: sucesión de decorados familiares en donde ellos, los ausentes, vacan a sus ocupaciones vestidos como vestían antes, aguardando pacientemente su turno [...]: personajes reales, topografía onírica, presente alternado con bruscos saltos atrás*” (Coto: 99).

### 3.3.3. Consideraciones sobre los géneros.

Estrictamente hablando, en cuanto a su adscripción a géneros literarios, parece claro que *Señas* es una novela y *Coto* una autobiografía. Sin embargo, lo que puede parecer *autobiográfico* en *Señas* responde a una clara intención del autor<sup>72</sup>. El autor reconoce, pues, la utilización de recursos de su experiencia personal en la construcción del personaje, pero también ha podido comprobarse que hay técnicas y recursos que potencian que *Señas* simule un discurso autobiográfico. Decíamos al comienzo del capítulo, en nuestra aproximación al ciclo Mendiola, que Manuel Alberca incluía *Señas* dentro de la novela autobiográfica. Por lo que, aunque la aceptemos bajo la etiqueta de

---

<sup>72</sup>En declaraciones del escritor:

La estructura de *Señas de identidad* responde a una experiencia personal; en cierto modo puede decirse que es una estructura autobiográfica a la manera (es un decir, claro) de Proust o, si prefieres, de *Paradiso*, de Lezama Lima. Me explico: paralelamente al argumento, al desarrollo de la fábula, hay un proceso constructivo que conduce a un resultado, a esa maldición gitana de Álvaro contra su ciudad en el último capítulo. Si la acción progresa por un lado, la construcción también [...] Bueno, evidentemente, hay algunos aspectos autobiográficos en el personaje de Álvaro. He volcado en él una serie de vivencias personales y ello por una razón muy sencilla: y es que yo creo que el escritor debe escribir siempre sobre lo que conoce y evitar lo demás. La mejor forma para mí era situar a Álvaro en ambientes y lugares que yo conozco personalmente. Dicho esto no existe ninguna identificación de mi persona con el personaje de Álvaro; creo que somos muy distintos. Si en cualquier caso ha habido una relación, ésta es, digamos, paterno-filial. (Goytisolo, *Obras Completas III*: 1062-3).

novela, ésta no responde al concepto tradicional porque, como ya se ha dicho, *Señas* abre camino para las innovaciones lingüísticas y literarias que manejará a lo largo de su carrera. En cuanto a *Coto*, cuenta con un discurso autobiográfico, narrado en primera persona, con referencias a personas, circunstancias y eventos comprobables o documentados. No obstante, la obra lleva implícita una reflexión sobre los límites de esta escritura que se hace explícita en las secuencias:

*Conciencia de los peligros y trampas de la empresa : vana tentativa de tender un puente sobre tu discontinuidad biográfica, otorgar posterior coherencia a la simple acumulación de ruinas: buscar el canal subterráneo que alimenta de algún modo la sucesión cronológica de los hechos sin saber con certeza si se trata de la exhumación de un arqueólogo u obra flamante de ingeniería : no ya la omisión arbitraria de recuerdos juzgados no importantes sino la elaboración y montaje de los escogidos : precisión engañosa de los detalles, anacronías inconscientes, contornos presuntamente nítidos (Coto: 231).*

Al mismo tiempo que vamos descubriendo su pasado autobiográfico, vamos tomando consciencia de la problemática inherente a este tipo de escritura. No solo supone un reto contar los recuerdos, sin sentir la total fiabilidad, sino que para formar a partir de ellos un relato coherente parecen ser necesarias capacidades especiales. Esas dudas no pertenecen a este tipo de escritura, sino que las hace extensibles a cualquier texto que maneje el pasado como material: “Cuando leo libros de historia, la seguridad impertérrita con que sus autores establecen lo ocurrido hace milenios me produce una invencible sensación de incredulidad. ¿Cómo es posible reconstituir un pasado remoto si incluso el más reciente aparece sembrado de tantas incertidumbres y dudas?” (*Coto*: 41).

Sixto Plaza (1989) al preguntarse acerca del género literario al que adscribir un texto como *Coto*, se debate entre considerarlo novela o autobiografía, para acabar aconsejando su lectura como relato, sin condicionamientos previos. Por su parte, R. Pope (2002b) repasa diferentes opiniones respecto a esta obra: G. Navajas, que la clasifica como ficción; Ángel G. Loureiro, que le reprocha al autor la ingenuidad de su empresa al pretender retratar su ser más verdadero; Pope mismo, que ha destacado la complejidad y cautelas de su construcción autobiográfica; Jo Labanyi, que ve en este texto la descripción de una persona post-marxista; Robert Ellis, que afirma que el tema dominante es el auténtico ser homosexual; y C. Moreiras Menor, que piensa que se trata de una respuesta edípica a la muerte de su padre figurado, esto es, Franco. Pope defiende, en última instancia, que la autobiografía representa la base de la memoria

personal y no tanto una acumulación de datos, o sea, un viaje dentro de la imaginación, aun con los fallos de la memoria, magistralmente representados por las secuencias del *discurso bifurcado*:

El narrador en cursivas les dice a los lectores que el narrador en la letra normal no se da cuenta de lo ingenuo que es al creer que uno puede narrar una vida sin imponerle al pasado un orden artificial y tendencioso, sin seleccionar y descartar de acuerdo a los valores del presente, sin afirmar una verdad general para la vida que es posiblemente de reciente factura (2002b: párr. 6).

Cabría preguntarse ahora: ¿Qué aporta Juan Goytisolo al género autobiográfico? Por un lado, nos presenta una obra -*Coto* y su continuación- que demuestra las múltiples *trampas* de esta escritura autobiográfica; la más evidente: narrar desde el presente es traicionar el pasado. Por otro, la conformación de una identidad (capaz de romper con una más o menos impuesta y de forjarse otra) construida o de-construida a través de la escritura, en su caso más que nunca, nos muestra al ser humano en toda su complejidad, pero también en toda su autenticidad. En cuanto a su novela, con la doble paternidad de realidad y ficción, nos sugiere que el género autobiográfico es mucho más amplio de lo que parece y que puede ensancharse y relacionarse, incluso motivar otro tipo de creaciones literarias. A este respecto, la diferencia entre autobiografía y ficción autobiográfica no sólo es cuestión de intencionalidad (aunque en este caso parezca lo más probable), sino que la intención o no de ficción también puede situarse en su modo de lectura, aunque mucho más complicado de ver en los textos concretos.

### **3.4. Memoria y ficción frente a frente.**

Por último, queremos hacer un planteamiento sobre el conjunto de textos que forman parte de este capítulo. Para ello, nos detenemos en algunos aspectos, ordenados gradualmente desde lo más concreto a lo más abstracto.

#### **3.4.1. Autorreferencialidad del proceso genético de creación.**

*Reinos* es un claro ejemplo con abundante información acerca de las circunstancias de su escritura, desde las motivaciones a los materiales utilizados. Por ejemplo, en *Señas* se mencionan sus viajes por Almería y Albacete con Vicente Aranda, Simone de Beauvoir y Nelson Algren. También se alude al proyecto cinematográfico

que se emprende, así como a recortes de prensa y al uso de una copia del diario de vigilancias de la Brigada Regional de Investigación Social de Valencia que le hacen llegar, documento que integra en *Señas*:

[...] insertar ese diario de vigilancia en el cuerpo de la novela: documento real integrado en el texto literario del mismo modo que el artista compone ocasionalmente su tela con materiales y elementos como algas, conchas, trozos de sogas, herramientas, en vez de imitar el mundo exterior y pintarlos. El destino y vicisitudes de los personajes adquirirán así un grado de representatividad que desbordaba en el contexto nacional de la trama y situaciones reproducidas en el libro: epítome de mi historia personal y familiar, de la de mis amigos y conocidos y, por encima de ellas, de la de todos los militantes obreros, intelectuales y universitarios antifranquistas caídos tarde o temprano en las redes de la policía en unos años de labor paciente y esperanzas vanas, teje y desteje de lienzos de Penélope<sup>73</sup>, telarañas rehechas y sin cesar aplastadas por las pisadas o escobazos de una remota deidad obstinada y maligna (*Reinos*: 42)

Es una manera de condensar en la ficción una experiencia que quería reflejar y que, por otro lado, también constituirá una de sus obsesiones posteriores, la de sensación de acoso y el sistema de delaciones que considera atemporal en la historia de España: “La vigilancia, acoso, seguimiento y detenciones descritos en el capítulo cuarto de la novela traducían fielmente mi experiencia de aquellos años” (42). Por lo que frecuentemente lo remonta a la época inquisitorial: “Como traté de expresar en *Señas de identidad*, la policía ideológica y cultural se adaptaba perfectamente al código peculiar de la tribu. Cinco siglos de inquisición y denuncia habían configurado su estructura síquica y, en mayor o menor grado, el torquemada, el malsín, el vigía se habían infiltrado insidiosamente en la mente de todos” (133).

Las referencias a *Señas* no se limitan a la mención de materiales utilizados en la composición de la misma, sino que también incluye alguna que otra valoración general de la novela, “debía ser un texto de ruptura y salto al vacío: iniciático, fundacional”. No obstante, reconoce que este objetivo se cumplió solo a medias: “*Señas* sería finalmente el híbrido de la nueva subjetividad conquistada y un esquema formal, del que no conseguí desprenderme del todo” (272).

A propósito de *Don Julián*, las referencias son más extensas. Encontramos alusiones a sus desencadenantes, como el alumbramiento a partir de la lectura de las *Soledades* de Góngora: “[...] la ofidiana lubricidad de la frase y copulación del verbo hecho carne me revelarán la transmutación del cotidiano desvivirse de Góngora en la

---

<sup>73</sup> La metáfora de la escritura como labor de Penélope que teje y desteje es una de las más recurrentes en Juan Goytisolo. Ver capítulo 9 de la III Parte.

alquitara de su poesía: su genitiva facultad de aunar, en polisémico acorde, sexualidad y escritura” (138). A esto habría que sumar su estancia en Tánger en 1966: “El expatriado [...] recorre el dédalo de callejuelas, copia el rótulo trilingüe de cada una de ellas, traza y corrige planos, rehace itinerarios, se cerciora de su exactitud. Sus periplos serán a un tiempo obsesivos y errátiles, como si siguiera los pasos de alguien o fuera al revés seguido por otro y lo intentara desorientar” (346). Durante su estancia, siente el deseo irreprimible de escribir, pero no logra otorgar forma ni contenido. Paralelamente, siente un rechazo creciente hacia su país de origen aunque acompañado de un sentimiento positivo. Encuentra, entonces, esto último verdaderamente útil para su escritura y es así como su idea se funda en la visión de la costa española desde Tánger, mientras sigue sumiéndose en la lectura de clásicos del Siglo de Oro español:

[...] calar en la historia auténtica del país del que te sentías inexorablemente proscrito; embeberte en el baño lustral de su clásicos; espulgar la totalidad de su *corpus* literario con la misma frenética minuciosidad con la que rastreabas a diario el caos tangerino; poner el acervo humanístico de la época –lingüística, poética, historiografía- al servicio de dicha empresa; llegar a las raíces de la muerte civil que te ha tocado vivir; sacar a la luz demonios y miedos agazapados en lo hondo de tu conciencia [...], sed de venganza contra esos molinos o gigantes llamados religión-patria-familia-pasado-niñez (357).

La decisión de escribir *Don Julián* viene acompañada, como venimos observando, de un proceso de transmutación del concepto de escritor aplicado a él mismo. De modo que el rechazo a la vanidad literaria se cuela también en forma de parodia en el texto que se va gestando:

*Lamentablemente, existe en los medios literarios que mejor conoces una tendencia muy marcada del escritor a tomarse a sí mismo en serio en vez de tomarse en serio su propio trabajo: como dijiste hace años en Don Julián, el genio se confunde con la figura y la figura da la clave del genio: cuanto más genio, más figura; cuanto más figura, más genio: desde entonces, la situación ha empeorado lo mismo en España que fuera de ella: mientras el número de figurones prolifera, el de autores que tomen su trabajo a pecho en vez de cultivar amorosamente sus ínfulas parece en neta regresión (122).*

El resultado y la valoración de esta rompedora y rupturista obra es la condensación sobre ella de lo que necesitaba contar. Digamos, pues, que su autobiografía necesita explicar las circunstancias de esos textos que nacieron, a su vez, bajo otra necesidad de expresar (literariamente) lo que estaba experimentando: “[...] la energía que propulsará la vandálica invasión que proyectas: esa obra no escrita aún en

nuestra lengua, contra ella, a mayor gloria de ella, destrucción y homenaje, profanación y ofrenda, agresión alienada, onírica, esquizofrénica, alianza integral de imaginación y razón, como dice del gran Sordo Malraux, bajo la apariencia mendaz del delirio” (356).

### **3.4.2. Notas para una poética literaria.**

A partir de sus textos autobiográficos, conocemos la opinión del escritor respecto a su evolución literaria, el paso de una escritura que denomina juvenil, hacia otra de postulados más o menos marxistas y su posterior cambio de rumbo. Sin embargo, lo que para él supone esta contradicción entre vida y escritura también ha sido reseñada por él mismo en diferentes ensayos de la época y en otros posteriores donde deja ver esa angustia y descontento personal. Su poética, por tanto, está contenida en diferentes modalidades de escritura, pero de manera más explícita en su autobiografía.

De esta manera, se refiere a las ideas que sustentan una obra, pero siempre acompañada de retos para el escritor y, consecuentemente para el lector: *“La empresa novelesca, tal como la concibes, es una aventura: decir lo aún no dicho; explorar las virtualidades del lenguaje; lanzarse a la conquista de nuevos ámbitos expresivos [...] escribir una novela es dar un salto a lo desconocido”* (134-5). Por otro lado, recordemos que su obra de renovación tampoco puede entenderse sin la influencia de Genet, a nivel personal y literario ni sin la lectura de algunos antepasados literarios: [...] “descubrimientos de Kant y Descartes, Marx y Bakunin, Humboldt, Rousseau gracias a San Juan de la Cruz y Mawlana, Eckhart y Al Hallax, el marqués de Sade y el oscuro Masoch” (358). Reconocer sus experiencias en las imágenes de estos y otros autores no hace más que reafirmar su postura de escritor *disidente*, a la que ya nos hemos referido. Esta satisfacción que le provoca el sentir que está siendo fiel a sí mismo y su particular noción de literatura le hará más fácil sobrellevar la problemática recepción de su obra.

### **3.4.3. Interferencias de género.**

Advertimos una estrecha relación entre ambos bloques de textos a partir de las experiencias que son narradas biográfica y/o ficcionalmente. Sin embargo, en cuanto a las novelas, se va creando una sensación de progresivo alejamiento de la verosimilitud desde *Señas* hasta *Juan sin tierra*. Elsa Dehennin, que ya había comparado *Señas* y *Coto*, opina que en esta última acaba asomando “la expresión de una catarsis personal y

de una ética subjetiva (Dehennin, 1989a: 149) y que, además, la nueva narración de Goytisolo surge a partir de un centro autobiográfico, que ya emergía en *Señas* donde se esbozaba, a su vez, un “sujeto textual”, una “instancia narradora que habla de sí misma, de su ambigüedad” (1989a: 152). También José Romera Castillo advierte un germen autobiográfico anterior a los propios textos memorialísticos, pero añade que éste solo se roza en algunos aspectos, pues no será hasta *Coto* y *Reinos* cuando se quite totalmente la careta y exhiba con valentía lo que ha sido su vida (Romera Castillo, 1992: 244). Estas memorias, aunque escritas en contrapunto a las novelas, establecen un diálogo con ellas (Dehennin, 1989b: 39).

En particular, hay dos vectores que dirigen las relaciones entre todos los textos vistos aquí, el de la memoria, por supuesto, y el de la figuración del sujeto. Pues bien, si como afirma Emilio Lledó, “Ser es, esencialmente, ser memoria” (1992: 10), las conexiones entre estas obras nos dan buena cuenta de cómo se integra la memoria en la creación literaria a diferentes niveles. Lo veámos, por ejemplo, en lo que hemos denominado *recuerdos-eje* en *Don Julián*; las clases de Ciencias Naturales o la historia de los niños mártires de la señorita Lourdes son recuerdos que se revitalizan y reformulan gracias a la narración biográfica y ficcional.

Emprendí igualmente la redacción de *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* cuando el recuerdo de los hechos, personas y ambientes evocados no se había difuminado aún y disponía de la suficiente distancia para evocarlos con serenidad. Hoy lo acaecido en mi niñez, juventud y periodo de mi labor literaria anterior al primer viaje a Tánger, lo veo más desdibujado y, descargado por la escritura del peso del recuerdo, lo percibo con mayor nitidez en mis libros que en mi desfalleciente memoria. [...] El pasado ya impreso se impone así al pasado real (si es que podemos hablar de realidad tocante a lo que ya no es sino que simplemente ha sido) (Goytisolo, *Obras Completas I*: 23).

En un texto incluido en *Cogitus interruptus* (1999) que lleva por título “Memoria, olvido, amnesia, recuerdo y memoricidio”, Juan Goytisolo reflexiona sobre el valor de la memoria en general, así como de la memoria individual, a la que le añade como complementario el olvido como condición intrínseca:

La memoria desdibuja, selecciona y retiene a diario cuanto nos acaece a lo largo de la jornada y, con el transcurso del tiempo, un tercer elemento, el recuerdo, dispone e hilvana a su manera los hechos, noticias e imágenes conservadas por ella. Mas el recuerdo no es fidedigno: la selección que lleva a cabo reestructura el material preservado, incurre en omisiones y censuras a veces involuntarias. Como comprobé después de la redacción de mis dos textos autobiográficos *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, mi tarea liminar de arqueólogo se transmutaba en construcción literaria: en una obra de arquitectura en la que los sucesos se seguían y se ajustaban conforme a una coherencia *a posteriori* y una continuidad argumental apenas a la sustancia real de mi vida (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 41-2).

Cuando creamos a partir de la memoria personal, no solo tenemos que tener en cuenta el efecto del olvido, sino también el derivado de la propia naturaleza *imperfecta* de ésta e, incluso, la problemática añadida al intentar hilvanar todo en el relato que intentamos tejer: “Lo que se inicia como labor de arqueólogo -la de ahondar en las incertidumbres de la memoria-, se trueca insidiosamente en tarea de arquitecto, geómetra o agrimensor” (Goytisolo, “Sus vidas, no sus obras”, 2009c). La memoria reconstruye el pasado, sí, pero a partir de necesidades impuestas por el momento presente. Los recuerdos, normalmente proyectados sobre imágenes, necesitan una traducción y una ordenación, de ahí que sea tan determinante el lenguaje narrativo.

Estamos comprobando, pues, que después de llevar a cabo su propia empresa autobiográfica, continúa reflexionando sobre lo que supuso entonces y moldeando su visión. En ésta incluye reflexiones sobre la memoria, pero también sobre la tarea literaria, basadas en su experiencia como autobiógrafo:

Conozco por experiencia las trampas de la memoria y la manipulación literaria inherente a toda biografía en la medida en que dota de una posterior coherencia a recuerdos dispersos, y los integra en la estructura de un relato que se rige conforme a leyes distintas. En otras palabras, la labor del arqueólogo se transmuta en obra de ingeniería. [...] el yo adolescente y juvenil del yo que compone el texto. ¿Se trata de un mismo yo, o el yo es otro? ¿Qué instancia intermedia los separa? El recuerdo del recuerdo, ¿es todavía un recuerdo<sup>74</sup>? Pisamos arenas movedizas y debemos caminar con tiento si no queremos envernarnos en ellas. [...] Todos administramos mejor o peor los propios recuerdos y las situaciones difíciles a las que nos enfrenta la vida: procuramos velar los episodios poco gloriosos de ésta hasta que el peso acumulado se vuelve insoportable. Por poner un ejemplo que me concierne, yo mismo llevé durante unos años una carga semejante, cuando cedí a un impulso sexual considerado aberrante no sólo en el entorno social y católico de la España franquista, sino también en los medios de la izquierda marxista que frecuentaba en París, y traté de esconderlo a los demás y, sobre todo, a la mujer que quería. El disimulo me obligaba a asumir una sucesión de mentiras cuyo número aumentaba de día en día hasta el extremo de asfixiarme. Y acabé así por ser sincero porque era un ocultador desesperado. Hoy

---

<sup>74</sup> Ver luego apartado 5.1.4. correspondiente a *Virtudes*.



pienso que toda verdad confesa no es ni más ni menos que una ocultación derrotada (Goytisolo, “Günter Grass y sus jueces”, 2007b).

De este modo, Juan Goytisolo, da buena cuenta del conocimiento de la mayoría de los aspectos que ya presentamos en el debate en torno a los géneros autobiográficos en la Introducción de este trabajo. Se suma que lo que conoce por su propio ejercicio autobiográfico, le hace añadir a esto el de la necesidad de desnudarse y manifestar aquello que tanto tiempo le atormentó. Con ello cumple con la escritura autobiográfica como medio cicatrizante, pero también con un criterio personal propio que no observa siempre en los modelos de otros escritores; opina él que no cumples con la verdad de la autobiografía si no te atreves a confesarla en todas sus formas: “Todos desearíamos borrar episodios deplorables o poco brillantes de nuestra vida, pero el silencio con el que los cubrimos no nos concede ninguna dignidad, sino más bien lo contrario” (Goytisolo, *Obras Completas I*: 10).

Estas reflexiones, totalmente explícitas en *Coto* y *Reinos* y en las que posteriormente ha versado, se complementan con las concernientes a su modelo ficcional. De modo que, por ejemplo, en el ciclo Mendiola se muestran en paralelo los procesos creativos y compositivos de la memoria con los de la imaginación: “Sometida a los cánones imperiosos de lo real tu imaginación se resarcía componiendo con morosidad las situaciones, limando las aristas del diálogo, atando cabos y rellenando huecos, manejando con soltura su influjo catalizador” (*Señas*: 167).

Respecto a la figuración del sujeto, los textos memorialísticos y la trilogía inciden en la noción de identidad variable y variada. Esto es, somos los que hemos sido, pero ni siquiera lo que somos ahora es ni definitivo, ni exclusivo: “Pero, ¿cómo conocerse si el autoconocimiento pasa por el reconocimiento del *otro*?” (Doubrovsky: 2012: 57). El *otro* también está en nosotros mismos. La convivencia y lucha interna del *yo* con el *otro* queda perfectamente reflejada en la poética goytisoliana:

Enemigo o rival, pero siempre ajeno a nuestro modo de ser y a nuestras costumbres, ese otro nos seduce por su irreductible alteridad. Es el espejo en el que nos vemos reflejados, nuestra imagen a la inversa. La historia, desde Heródoto, es una composición de espacios mentales cuya escenografía, con infinitas variantes, reproduce dicha dicotomía (Goytisolo, *Belleza sin ley*: 141).

La figuración de esa alteridad se hace patente en sus textos autobiográficos. Baste recordar el *discurso bifurcado* o la representación de sí mismo frente al espejo. También en la trilogía desarrolla esa lucha interna en la que vencerá ese renovado sujeto literario. En todos va ensayando, alternando con las demás, esa segunda persona narrativa que, entre otras cosas, le permite a sí mismo tratarse como si fuera otro. Como ha explicado en ocasiones posteriores, este descubrimiento se completará con su filiación cervantina (para denominar lo que le queda de patria, la lengua) y con aquellos escritores con los que se emparenta, pertenecientes a una “tradición soterrada” (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 12). El resultado, a modo de disidencia, es el modo de verse como escritor, pero también se aplica la disidencia sobre sus personajes literarios, sobre ese sujeto ficcional en el que se proyecta.

#### **3.4.4. Sombras y espejos.**

Con estas imágenes queríamos conceptualizar la figuración que de la identidad lleva a cabo Juan Goytisolo en las obras analizadas en este capítulo. Si las valoramos conjuntamente, se advierte que se trata de formas parecidas de observarse uno mismo: la sombra se corresponde con la imagen proyectada en negro; el espejo es el medio o herramienta de mostrar el propio reflejo. Es decir, engloban una visión de nosotros mismos; una observación, no una existencia; una apariencia, no una esencia.

Víctor Bravo Arteaga en su teoría de la ficción relaciona a ésta directamente con la alteridad. La primera como posibilitadora de la segunda, porque ofrece la posibilidad de ver otros mundos ocultos (o no) en los “pliegues” de la realidad (Bravo Arteaga, 1993a: 15-19). Pero es que, además, entiende que la alteridad sirve también para reconocer nuestra propia identidad, retomando la dualidad bajtiniana que incluye la risa y la máscara integradas en nuestro mundo. Prosigue explicando cómo la expresión de la relación entre realidad y ficción se manifiesta también correlativamente en otras formas duales: literal/figurado (en el nivel del discurso retórico), así como en otras pertenecientes al plano de la representación: yo/otro, vigilia/sueño, vida/muerte, objetividad/subjetividad, etc. En conclusión, existe una “red infinita de correspondencias” (1993a: 148) con un centro en metamorfosis y una constante tensión entre la identidad y la diferencia.

Vemos, pues, que las propuestas literarias de Juan Goytisolo aquí esbozadas están en consonancia con los planteamientos de Bravo Arteaga. La tensión entre

opuestos es continua ya que se trata de la ficcionalización (y posterior narración) de una lucha interna llevada a cabo por un sujeto que se debate entre dos personalidades.

En un texto posterior, Bravo Arteaga añade a sus planteamientos otras consideraciones como, por ejemplo, las diferentes manifestaciones de la alteridad por medio de la ficción. Así, la máscara o el espejo son la materialidad de esa alteridad (2004: 148-9). El yo reflexivo, llevado al límite y escindido, se coloca en el centro de la más compleja especularidad (153). En Goytisolo, la conceptualización de la identidad literaria que ofrecemos como sombra y espejo, respectivamente, asumen esta idea. La sombra es una imagen complementaria a la nuestra, que nos acompaña de manera silenciosa, pero que nos permite alterar su figura según nuestros propios movimientos. El espejo, por su parte, nos devuelve nuestro propio reflejo, lo más parecido a nuestra imagen pero, al mismo tiempo, un juego entre espejos nos desdobra, nos convierte en forma simultánea; así, puedo ser yo, pero también me, *moi*.

En otro orden de cosas, la renovación narrativa llevada a cabo con la trilogía sirve para que el personaje, primero en Álvaro Mendiola y posteriormente en sus sucesores, asuma reencarnaciones ficcionalizadas de su autor hasta ir identificándose con la categoría de antihéroe (un marginado, un traidor, un desterrado), un maldito, tal como argumenta Santos Sanz Villanueva: “La *Trilogía Mendiola* es la novela fragmentada de un héroe quijotesco y romántico que lucha hasta las últimas consecuencias con el medio personal y colectivo para forjarse una identidad propia” (2012: 33).

Este sujeto, que es personaje-narrador y *juego* del autor, va conformándose directamente en las novelas, “despejado el camino, el día te pertenece : dueño proteico de tu destino, si, y lo que es mejor, fuera del devenir histórico del raudo progreso” (*Don Julián*: 131) y, al mismo tiempo, en el exilio real: “Por espacio de once años vivirás física y moralmente alejado de tu país, fuera del devenir histórico, dueño del vasto olvido” (*Reinos*: 81). Este exilio es, no lo olvidemos, clave en la evolución, primero personal, “el exilio ha desempeñado un papel importante en este proceso de des-identificación” (Goytisolo, 1992: 372) y, después, también figurado. Y es que, tras asumir esa despedida de España en *Señas*, nos presenta novelas epónimas (*Don Julián* y *Juan sin tierra*) que no son otra cosa que máscaras de personajes que contienen en su nombre las acciones emprendidas (traición y desarraigo). Posteriormente, las autobiográficas, ya lo decíamos, condensan esos espacios –primero cerrado y después disperso- en pos del exilio.

La des-identificación tiene su correspondencia también a nivel formal (recordemos la “destrucción creadora” de Linda Gould Levine, entre otros), es decir, en técnicas lingüísticas y literarias. Baste recordar que *Don Julián* es un pseudo-diálogo entre narrador y personaje y el texto o *Juan sin tierra* una metanovela. Por su parte, la autobiografía cumple lo expuesto por Bruner y Weisser, “convierte la vida en texto”, lo que implica interpretar(se) y reinterpretar(se), puesto que “Sólo a través de la textualización puede uno ‘conocer’ su vida” (1995:186-7).

En definitiva, la escritura de sí mismo, a través de diferentes formas, configura, inevitablemente, un individuo a medio camino entre la memoria y la ficción. Juan Goytisolo hace juego con esta disputa y permite a sus personajes embeberse de estos reflejos, conduciendo, por ejemplo, a Don Julián “hacia dentro, hacia dentro : en la atmósfera algodonosa y quieta, por los recovecos del urbano laberinto : como en la galería de espejos de una feria” (*Don Julián*; 193). Por otro lado, si la autobiografía es un intento de poner orden a los reflejos del pasado, el resultado es que, como decía G. Gusdorf: “La autobiografía propone un teatro en el teatro, teatro de sombras en el que el autor representa a la vez los papeles de autor, director y autores, sin disponer de unos criterios válidos para verificar la autenticidad de su obra” (2012: 40). La manera en que tiene el escritor de plasmar esto último es la misma que utiliza para el resto de textos: una profunda reflexión sobre la fuerza de las palabras, la asombrosa capacidad del lenguaje para regenerarse. Por ello, el *discurso bifurcado* que acompaña al relato cronológico de la autobiografía no se muestra alternativo, sino en perfecta armonía. Posteriormente, irá explorando nuevos senderos en los que ambos discursos convivan (por ejemplo en la autoficción). Lo que nos parece claro es que Juan Goytisolo, en su empeño por buscar la identidad, acaba encontrándola en la multiplicidad.



## 4. CARICATURA GROTESCA

A pesar de ser publicadas con un cuarto de siglo de diferencia, *Paisajes después de la batalla* (1982) y *El exiliado de aquí y allá* (2008) cuentan con un protagonista común, el Monstruo del Sentier, de manera que la segunda continúa la historia de éste justo en el momento en que lo deja la primera. *Exiliado* es, además, la última novela publicada por el autor, añadida después de la que parecía su despedida de la ficción en 2003 con *Telón de boca*. Los procedimientos literarios para la concepción del personaje son similares en ambas y aunque, a nuestro juicio, *Paisajes* es una novela más lograda y, por su parte, en *Exiliado* imagine un mundo absorbido por las nuevas tecnologías que era desconocido en la primera, creemos que lo más lógico es que aparezcan juntas en este estudio puesto que la segunda está pensada como continuación de la primera.

### 4.1. *Paisajes después de la batalla* (1982)

Esta novela nos conduce de la mano de su protagonista a un universo inconexo de cambio y dispersión. Descaradamente irónica y ambigua, presenta la cotidianeidad de un extravagante personaje: agitador político, miembro de un grupo terrorista, hombre huraño y solitario, alejado de cualquier costumbre higiénica, amanuense y traductor de poemas sufís, escritor y lector de cartas románticas y pornográficas y, al parecer, un mirón de jovencitas y tendente a la pedofilia, sugiriendo la proyección de C.L. Dodgson, esto es, Lewis Carroll, autor de *Alicia en el país de las maravillas*.

Dentro de la carrera literaria de Juan Goytisolo hay que situar *Paisajes* después del ciclo Mendiola y *Makbara*, justo antes de sus textos autobiográficos. Recuperando símiles recientemente utilizados, podemos decir que el espejo aquí se ha deformado. Ya no interesa buscar o encontrar una identidad, sino incidir en la duda sobre esta misma.

#### 4.1.1. Presentación general.

Para comprender mejor la propuesta literaria que supone *Paisajes* hay que tener en cuenta, como nos recuerda Jorge Carrión, el barrio parisino del Sentier como cronotopo fundamental (2009a: 64); barrio que ya aparecía en su novela

inmediatamente anterior, *Makbara*, y que corresponde con el que habita por entonces Juan Goytisolo en su vida real. La conciencia del espacio es, por tanto, fundamental aquí y escribe dos artículos sobre París en los que podemos ver la expresión de algunas de las ideas que se deslizan en la novela, “Por qué he escogido vivir en París” (26/12/1980) y “París, ¿capital del siglo XXI?” (27/10/1990<sup>75</sup>). Es el propio autor también el que nos habla de la recepción de su obra:

Ya decía André Gide que lo que se comprende en un abrir y cerrar de ojos no suele dejar huella. Y a veces el crítico no pasa de la primera página. Claro que hay razones de otro tipo. *Paisajes después de la batalla* no fue entendido en España porque la realidad que evocaba no era conocida aún en España, y tampoco fue bien aceptada en Francia porque presentaba un París que no coincidía con el tópico que reflejaban los escritores extranjeros, que siempre hablaban del Quartier latin, de Montparnasse, de los barrios aristocráticos, etc. Recuerdo que la responsable de cultura de *Le Monde* le dijo a un amigo que yo no tenía derecho a hablar así de París, lo consideraba como una agresión. En cambio la novela tuvo muy buena crítica en Londres y Nueva York. Si hubiese escrito las mismas cosas sobre Londres posiblemente la crítica francesa la habría saludado y la inglesa la habría boicoteado (Goytisolo, 2008d: 75).

En el proceso de articulación de la identidad de este sujeto especial que ocupa las páginas de la novela es fundamental su relación con el espacio, así como la idea que en general tiene Juan Goytisolo sobre la proyección del espacio, que no es otra que la de concebirlo, más allá de como mera ambientación o decorado (como pudiera serlo en Dickens o Pérez Galdós), como espacio en movimiento, retomando la visión desestabilizadora que captó Baudelaire y su lectura posterior de Walter Benjamin. Así, se introducen en el relato “la cuarta dimensión einsteniana: la del tiempo y su relatividad” (Goytisolo, *Belleza sin ley*: 26). Con respecto a esta relación espacio temporal, añade el escritor que “hay dos maneras de enfocar el paisaje urbano: desde el punto de vista de un presente intemporal, el de la ciudad-museo, y desde el de esta máquina destructiva y constructiva del tiempo, en perpetua e incentiva evolución” (Goytisolo, *Belleza sin ley*: 26-7).

*Paisajes* acusa, pues, la influencia de Walter Benjamin, del cual extrae esa poética de la estética del fragmento (ya explicada por él en *Reinos*) y su metáfora de la ciudad a través del ensayo de sobre Baudelaire (Vauthier, 2012; Nguyen, 2007). De

---

<sup>75</sup> En este artículo encontramos algunas referencias significativas para *Paisajes* como la noción de “el texto urbano de París” o afirmaciones acerca de los barrios populares (“nuevas formas de vida, nuevas propuestas de experiencia literaria, nuevos textos urbanos”), así como la referencia al ensayo sobre Baudelaire de Walter Benjamin donde cita una guía ilustrada, “de la que espiga una significativa referencia a los pasajes o galerías cubiertas, definidos en ella como un ‘mundo elegante’ y ‘en miniatura’”, que será fundamental en la elaboración de la novela.

modo que, según declaraciones de Goytisolo: “La deuda mayor del libro, aparte de su homenaje a Flaubert, es la que contrae con la visión desestabilizadora de Baudelaire y de su lectura por Walter Benjamin” (Goytisolo, *Obras Completas III*: 39). Es decir, *Paisajes* responde a una “concepción semiótica de un espacio en movimiento” (Vauthier, 2012: 89), lo cual tiene también mucho que ver con el artículo “La ciudad palimpsesto” de Goytisolo, en el que cita a Iuri Lotman y al que vamos a referirnos después, y añade: “la metrópolis, como la cultura, es un mecanismo que se opone al tiempo”<sup>76</sup>, (Goytisolo, *Aproximaciones a Gaudí en Capodocia*: 141). En cuanto al influjo declarado de Flaubert, éste deja “huellas profundas en la novela, en su dimensión temática, formal y más aún conceptual [...], en su vocación amanuense” (Vauthier, 2012: 93). Este homenaje puede leerse en su cita introductoria, extraída de *Bouvard et Pécuchet*<sup>77</sup>, que para él es “libro de cabecera” (Goytisolo, 2008d: 76), puesto que considera su texto como una continuación de la herencia cervantina de la literatura del XVIII y XIX en línea con la citada obra flaubertiana o el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Y, por supuesto, la influencia del reverendo Charles Lutwidge Dodgson, conocido como Lewis Carroll, en la creación del personaje es absolutamente manifiesta e, incluso, mencionada en alguna secuencia, como la que se muestra a un depravado con niñas menores de diez años, que se titula “Tras las huellas de Charles Lutwidge Dodgson”. Otra referencia a tener en consideración es la de la poesía sufí, tanto por la caracterización del personaje, como también debido a que en el discurso se cuela algún poema (*Paisajes*: 123-126). Se suman a este repaso intertextual obras y autores de la tradición literaria, como un poema de Gutierre de Cetina (32-35) o Luis Cernuda en alusión a la “diáspora hispana del 39” dentro de la secuencia “Ser de Sansueña”<sup>78</sup> (90). Se incluyen, asimismo, alusiones literarias que se corresponden con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (266-267), “El corazón delator” de E. A. Poe (266), o *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano (211). Incluye, también, un sencillo homenaje a Guy Debord, con el que tuvo su primer encuentro en París durante los años cincuenta. Además, hay referencias, a menudo mediante un tratamiento irónico y paródico, a los autores del boom latinoamericano, con la presencia de algunos de ellos en el París más intelectual y literario. Así, aparece una secuencia titulada “En el París de los trayectos que se bifurcan” en clara alusión a Jorge Luis Borges; “Una tarde en la

<sup>76</sup> Esta y otras observaciones que añade en su artículo las extrae de *Semiótica de una ciudad* (1987).

<sup>77</sup> « Ils mettaient en doute la probité des hommes, la chasteté des femmes, l'intelligence du gouvernement, le bon sens du peuple, enfin savaient les bases »

<sup>78</sup> La propia alusión a Sansueña no puede ser más cernudiana. Ver capítulo 9 de la III Parte.



Ópera” alude a las reuniones de ministros allí, dramaturgos, artistas, duques, así como “personajes de Cortázar y Carpentier” (224); O de forma satírica: “un popular autor latinoamericano que acumula fabulosos royalties de ocho cifras gracias a su empleo mañoso de la receta narrativa del siglo: el realismo mágico<sup>79</sup>” (262). Por último, no faltan tampoco menciones a temas o personajes del mundo de la música y, sobre todo, al mundo de la política. En *Paisajes* el autor se muestra muy crítico con el comunismo, de ahí las referencias a personajes reales como Marx, Lenin, Stalin o Mao, así como también alguna mención a Dolores Ibárruri, la Pasionaria, y especialmente a territorios paradigmáticos del comunismo por aquellos años como Albania<sup>80</sup>.

Anticipándonos a parte de lo que se trata en los apartados siguientes, *Paisajes* también se ha visto en conexión con algunos precedentes. Según Guy Scarpetta, aparecen elementos que se pueden relacionar con textos autobiográficos y que permiten la identificación del héroe con el autor, lo que asemeja este texto a la autoficción de Doubrovsky (1995: 22). Asimismo, Julio Ortega establece otros vínculos:

Poseída por la paciente furia de Genet, por el sarcasmo arrebatado de Celine, por el apetito provocador de Gide, su prosa gozosa hace que ésta sea hoy su novela más gratuita y, por ello, más valiosa. Su encantamiento es un despropósito: contar lo improbable, parodiarse con humor, dividirse entre su personaje y su narrador y no esperar demasiado de su tiempo (Ortega, 2007).

Estructuralmente el texto aparece fragmentado por 77 secuencias que figuran una aparente dispersión, pero que, en realidad, es más sustancial de lo que lo parece: “La escritura experimenta con el hibridismo, el mestizaje, la polifonía y el plurilingüismo”, apunta Jorge Carrión (2009a: 65). Y, a este respecto, Ángel Rodríguez Abad añade que el zigzag es la clave de lectura (2009: 467).

Por otro lado, B. Vautheir, en su estudio genético de la obra, describe minuciosamente el proceso compositivo de la obra y la utilización de materiales diversos<sup>81</sup>: documentos de la prensa, anuncios eróticos, folletos descriptivos, artículos científicos, e incluso una predicción del horóscopo del día 5 de enero de 1982. Y es que

---

<sup>79</sup> La crítica a este estilo literario es recurrente en Juan Goytisolo y la retomará en *Semanas*. Aunque habría que matizar que sus ataques no están dirigidos tanto al realismo mágico en sí como al uso de éste como fórmula machacona de quien tiene como objetivo buscar el éxito literario fácilmente.

<sup>80</sup> Sobre la visión crítica que mantiene el escritor respecto del comunismo nos ocupamos en el siguiente capítulo, concretamente a partir de *La saga de los Marx*. Aunque no sea de forma idéntica, *Paisajes* adelanta muchos aspectos que serán centrales en *Saga*.

<sup>81</sup> Según explica ella misma, los recortes de prensa desempeñan un papel documental y estilístico fundamental en la novela.

este proceso de composición está orientado al resultado final de la obra, tal como nos cuenta el propio autor:

La composición de *Paisajes después de la batalla* no obedeció a plan alguno. Redacté una docena de textos independientes entre sí y a partir de su relectura capté sus afinidades secretas, busqué la manera de relacionar su archipiélago o integrarlo en un puzle cuya estructura desconocía. Esta labor a tientas, ya que no a ciegas, cobraba poco a poco consistencia y recuerdo la tarde en que paseando a solas por el jardín de Torrentbó se me apareció con claridad lo que debía ser el libro y el modo de encajar las piezas del rompecabezas (Goytisolo, *Obras Completas III*: 39).

Es decir, como cualquier puzle, *Paisajes* no solo es un conjunto de piezas con relación entre sí, sino que el conjunto de las mismas permite una lectura global y completa. Por tanto, no se trata de una estructura desbrazada, puesto que, según Vauthier, “la radical *modernidad* de esta obra de Juan Goytisolo se debe de nuevo a la inquebrantable unidad que en ella existe entre forma y contenido, alejándola de todo tipo de experimentalismo” (Vauthier, 2012: 79). Esta perfecta simbiosis entre forma y contenido también se corresponde en el reflejo de la composición real de la obra dentro de la propia novela, de modo que el personaje también acumula recortes de prensa y va recopilando y enriqueciendo “sus Obras Completas” (*Paisajes*: 87). Por otro lado, la fragmentación constituye esa especie de “poética caleidoscopia” (Vauthier, 2012: 96), a partir de una suerte de “reescritura (paródica, satírica, estilizada...) del material ajeno y propio” (2012: 80).

Yannick Llored, por su parte, opina que es la copia y la distorsión lo que invade la integridad del texto (2009a: 251) y añade que la escritura convoca una lectura en palimpsesto al aliarse prioritariamente en juego ambivalente el duplicado y el disfraz. Su configuración puede compararse, entonces, con el plano de metro parisino, con la multiplicidad de variaciones posibles y puntos de concordancia (2009a: 254); idea que se demuestra en la secuencia “En el París de los trayectos que se bifurcan” donde se sugiere la metáfora del plano sobre la poética estructural de la obra. Y aunque la copia remita a la obra de Flaubert, el texto cuenta con su propia autonomía gracias a la función que se le atribuye al lector de poder recomponer los segmentos (Llored, 2009a: 262).

En definitiva, sobre su estructura compositiva descansan dos ideas, la del palimpsesto (según el título de una de las secuencias, “Palimpsesto urbano”) y la de la secuenciación de unos textos seudoindependientes que se leen en función de una

totalidad. La lectura de esta estructura es, además de independiente en sus partes y dependiente en su totalidad, progresiva, como muestran algunos ejemplos<sup>82</sup>. Así, Guy Scarpetta apunta que como género se trata de una obra que tiende a la ambigüedad, y cuyas secuencias descriptivas y narrativas posibilitan su lectura como “novela”, más allá de un “puzle temático” (Scarpetta, 1995: 20). Por su parte, Jorge Carrión, apunta, a nuestro parecer con acierto, que aunque *Paisajes* tenga la exploración urbana de Joyce como uno de sus referentes, según Stanley Black (2001: 204), “remite formalmente a *Dirección única*, de Walter Benjamin (que Susan Sontag había presentado en inglés pocos años antes, en 1978). El libro del filósofo alemán se articula como un mosaico de dobles sentidos urbanos y espacios literarios indefinidos, que reivindica la fragmentariedad” (Carrión, 2009a: 64).

En cuanto a esa noción del espacio como palimpsesto, en otro texto ensayístico, “La ciudad palimpsesto”, Goytisolo explica perfectamente cómo toma la idea a partir de su lectura crítica de *Semiótica de una ciudad* de Iuri Lotman, ya que éste observaba la ciudad y la cultura unidas en su oposición al tiempo. Demuestra su interés por la pluralidad y la heterogenia, como revitalizadores culturales y por una visión general de la ciudad –usa como ejemplo Estambul– que solo es posible mediante secuencias dispersas y espacios discontinuos: “Como observaba Iuri Lotman en el ensayo antes citado, las colisiones originadas por la superposición de noticias heterogéneas predispone al lector de la ciudad concebida como espacio textual a una actitud receptiva

---

<sup>82</sup> Por ejemplo, en la secuencia “Síntomas de pánico” se narra la cita con un vidente morabito y la siguiente, “L’Sa Monammu”, parece que se tratase de la propia visión:

Gentío, apretones, correcorre de hormigas, sonambulismo colectivo, agorafobia ordinaria, soledad compartida, hostilidad difusa, frío, mucho frío, revoloteo de cifras, hecatombe industrial, penuria, colas, despidos, rapacidad bienpensante, esporádicos islotes de resistencia, terrorismo, posibles combates callejeros, un manifiesto vengador, amores clandestinos, decrepitud, frío, todavía más frío, levitación onírica, andenes de estación, emigración al más allá, lata de gasolina, encendedor, chispazo, antorcha delirante, negro sacrificado, mensaje inútil, indiferencia, egoísmo, cicatería, fuga adelante, abluciones, rezos, aseo del alma, fantasías librescas, una mujer, tu mujer, pasión imposible y correspondida, misterios de gozo y dolor, indagaciones, pesquisas, paseos errátiles, dudoso porvenir, culturas muertas, civilizaciones barridas, incertitud planetaria, angustia visceral, gesticulación desacorde, frío tenaz e insoportable, botellas arrojadas al mar, cartas sin remitente ni destinatario, exilio interior, estado de guerra, sirenas de alarma, un rapto, chantaje, carga explosiva, sentencia a plazo fijo, cuenta atrás, reloj de arena, disposiciones póstumas, recorrido espectral por el barrio, sorbo amarguísimo de café, calles desiertas, desbandada, éxodo, un hombre de aspecto hirsuto plantado en el centro de la plazuela con un telegrama sin abrir en la mano (244-5).

O, por ejemplo, en “Cómo reducir las tensiones” se habla de la necesidad de la autodefensa y se anuncia la posibilidad de uso de un miniláser que en la siguiente, “¡Raptado por los Maricas Rojos!”, usarán rociándole en la cara cuando van a su casa. Esta técnica se recupera en *Exiliado*.

y abierta, en la que la tarjeta postal asume el papel de un código de sorprendente complejidad y riqueza” (Goytisolo, *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*: 154).

Por su parte, Linda Gould Levine recurre a la imagen de la red –que también asoma en una de las secuencias- como conector estructural y metafórico de la obra (2015: 166) y Carmen Valcárcel recuerda que la estructura compositiva ya se había enunciado en *Juan sin tierra* y se basa en un “proceso de sistemática desintegración” (2004: 175-7). Compartimos con Valcárcel la idea de que se pueda hacer una doble lectura, como fragmentos autónomos o bajo líneas temáticas viendo que se comunican. Además, si nos aproximamos atentamente a la última secuencia, donde explica “El orden de los factores no altera el producto”, vemos que el personaje se pone a escribir y redacta “la inicial y monstruosa «Hecatombe»” (*Paisajes*: 286). Por tanto, no se trataría de un final como culminación de una progresión, sino más bien de una espiral doble o círculo concentrado.

Otras valoraciones de la obra quieren señalar el lugar que ésta ocupa en la novelística del autor, por lo que, para Stuart Davis (2009), *Paisajes* rompe con la etapa experimental anterior y ya inaugura la fase posmoderna del autor. Esta apreciación en relación con la posmodernidad se deriva, sobre todo, a partir de su consideración como novela fragmentaria: “Actualmente, la crítica está de acuerdo en señalar que la novela postmoderna está guiada por un espíritu iconoclasta, destroza la idea de conexión al insertar textos que enfatizan la discontinuidad, y la fragmentación textual resultante presupone un desafío a la coherencia narrativa” (Sobejano-Morán, 1994: 249). *Paisajes*, a nuestro juicio, domina de forma clara esta técnica porque el resultado es el de una *perfecta* armonía como resultado de engarzar fragmentos *imperfectos*.

Esta unidad de estilo puede ser interpretada también respecto a la cosmovisión que comporta. Así, José Manuel Martín Morán opina que en *Paisajes* la fragmentación del discurso responde a la fragmentación de la realidad multicultural (1987: 96-97). Por su parte, Randolph Pope argumenta que lo que el texto exhibe es que no existe un pasado homogéneo, sino escombros: “No hay un paisaje, sino *paisajes* después de la batalla: los puntos de vista son múltiples y no convergentes” (Pope, 1988: 70). Por otro lado, esta valoración no se refiere a nuestro pasado específicamente, sino a nuestro propio tiempo, “el diagnóstico de *Paisajes* es que nuestra época es de desentendimiento, de desencanto, época incoherente, plural y meteca, un caleidoscopio hecho añicos, una época indiferente presidida por los signos de la orfandad y el palimpsesto” (1988: 73).

#### 4.1.2. Relaciones entre categorías narrativas.

*Paisajes* exhibe una buscada y consciente ambigüedad a partir de un sujeto que representa al autor, al narrador y al personaje. En primer lugar, la categoría autorial personalizada busca desautorizar al supuesto autor empírico y distanciarse de él mediante diferentes mecanismos. Por ejemplo, ya desde la dedicatoria previa al texto se dejan pistas en este sentido: “El autor agradece a [...] su presunto homónimo, el remoto e invisible escritor ‘Juan Goytisolo’”. Respecto al narrador, predomina una voz que utiliza el “nosotros” continuamente, la mayoría de las veces para incluir ahí al lector de la obra y representa una especie de autor implícito –por oposición al autor empírico– que va adquiriendo más fuerza a medida que avanza el relato hasta que llega el momento de su desarme. Así, esta figura va haciendo referencias acerca del protagonista el relato, y lo menciona de diferentes formas desde su presentación como “personaje sospechoso” (21):

Mención como	Páginas	Responde a
<b>REFERENCIAS NARRATIVAS<sup>83</sup></b>		
<b>nuestro hombre</b>	32, 130	Tratamiento general con el que el narrador quiere particularizar al personaje central.
<b>nuestro héroe</b>	51, 57, 69, 78, 86, 118, 141, 166, 193, 229, 238, 246, 284, y hasta cinco veces entre la 211 y 212.	Con esta fórmula no sólo hace referencia al protagonista, sino que remite inevitablemente a nociones literarias, ya que funciona como sinónimo de cualquier protagonista de una obra de ficción. El hecho de que sea el apelativo más utilizado en la obra es también significativo, puesto que cuanto más se insista en denominar héroe a un sujeto que se caracteriza justamente por todo lo contrario, más se insiste en la función irónica del uso de este tratamiento.
<b>nuestro desdichado héroe</b>	266	Cerca del final de la obra se añade este adjetivo en alusión directa a los sucesos desagradables que le ocurren.
<b>nuestro personaje</b>	98	Fórmula general con la que cualquier narrador menciona a cualquier personaje.
<b>nuestro excéntrico personaje</b>	161	Al anterior se le añade una particularidad sobre su personalidad, lo cual lo acerca al siguiente bloque de referencias.

<sup>83</sup> Nótese que los cinco ejemplos van acompañados del determinante posesivo “nuestro”.

<b>el monstruo</b>	25, 30, 126	Caracteriza el conjunto de sus cualidades que lo definen como un ser antisocial.
<b>nuestro rompesuelas urbano</b>	80	Hace mención a su rutina de vagabundear por las calles parisinas. También esta característica la compartirán otros personajes de Goytisolo.
<b>el Señor del Ratoncito Blanco</b>	82	En alusión a su costumbre de llevar consigo un ratón como señuelo para acosar a menores.
<b>nuestro/el amanuense</b>	93, 94, 119, 127.	Por sus ocupación como copista manual.
<b>nuestro saturnino amanuense</b>	151	A lo anterior se le añade un dato en relación a su horóscopo, puesto que se acaba de mencionar que es Capricornio, y Saturno es el planeta que rige a este signo zodiacal.
<b>nuestro capricornio</b>	183	Puesto que ya se ha aportado información sobre su horóscopo, se permite esta alusión por sinécdoque.
<b>el hombre-erizo en el que nos ocupamos</b>	247	Coloquialmente la comparación con este animal sirve para referirse a las personas con carácter áspero y de trato difícil, tal como se nos quiere describir al protagonista.
<b>nuestro ermitaño</b>	136	Por su preferencia a vivir en soledad.
<b>el solitario vecino del Sentier</b>	88, 151	Además de su forma de vida solitaria, añade información sobre el barrio en el que vive. La primera referencia la encontramos en una secuencia que, no por casualidad, se titula “Misántropo”.
<b>el misántropo de la Rue Poissonnière</b>	96	Se concreta aún más el lugar de residencia, especificando la calle, y se insiste en su misantropía.
<b>el atrabiliario vecino de la Rue Poissonnière</b>	123	Repite la dirección e insiste en su complicado carácter.
<b>el atrabiliario personaje</b>	130	Repite el último adjetivo en relación a su genio.
<b>el estrafulario ermitaño del Sentier</b>	124	Repite la mención a su vida en soledad y al barrio de residencia y añade una cualidad más para definir su extravagante existencia.
<b>el estrafulario vecino de la Rue Poissonnière</b>	150	Muy similar al anterior, pero sustituyendo el barrio por la calle.
<b>el polifacético memorialista y redactor del Sentier</b>	129	Se insiste en el barrio de residencia y alude a dos facetas que ya han aparecido diseminadas: una con la que quiere englobar las múltiples y variadas tareas a las que se dedica y otra con la que especifica que está contando su propia vida. Esto último tomará mayor relevancia hacia el final.
<b>el triste apátrida de la Rue Poissonnière</b>	217	Se ha hecho alusión a que es un expatriado y utiliza una referencia a este hecho, que coincide con el propio Juan Goytisolo.
<b>el antiguo patriota</b>	247	Juega con la idea anterior.

<sup>84</sup> Lo definen físicamente, o bien, por sus actividades, sus ocupaciones o su lugar de residencia.

<b>el marido atípico que protagoniza estas páginas</b>	196	En relación a la información según la cual tiene una esposa pero no conviven en la misma casa, sino que son vecinos y apenas se ven.
<b>el odioso personaje con quien comparte de algún modo la vida</b>	214	Intenta posicionarse desde la perspectiva de la esposa que tiene que soportar a un marido con tan peculiar forma de vida.
<b>REFERENCIAS GENERALISTAS</b>		
<b>el andoba</b>	142	Coloquialmente la persona que no se nombra. Inicia sus primeras muestras de tratamiento con matices despectivos del narrador hacia el personaje
<b>menda</b>	143	Sobre la persona que habla, añade otra vez un tinte coloquial.
<b>el lamentable sujeto</b>	215	Por su calamitosa suerte.

Como puede observarse a partir de algunos de los ejemplos, se emplea un sistema de información progresivo, es decir, frecuentemente las menciones del narrador avanzan a partir de una información que ha aparecido previamente y que ya pasa a formar parte del conjunto que define al personaje que el narrador nos va presentando. Junto a estas alusiones, podemos encontrar algunas más con las que no solo se hace referencia al personaje sino al propio doble juego –apoyado casi siempre por la ironía– que está llevando a cabo el narrador:

- Para el sujeto del relato –¿habría que llamarlo, como se suele, fulano hijo de Mengano y nieto de Zutano o Perengano?– sólo la cives, su perímetro urbano, contiene la idea de espacio (58-9).
- Sentado en la última fila de butacas, el caballero de la gabardina, cuyo sombrero de fieltro descansa en las rodillas –dejamos a ustedes la tarea de adivinar quién es–, examina de reojo el rostro de los circunstantes acomodados en su hilera (65).
- Cuando llega su turno, nuestro hombre –utilizo aún, como siempre, el plural a fin de evitar las bromas de mal gusto que podría suscitar el empleo del adjetivo posesivo en primera persona del singular entre lectores malintencionados y aviesos– penetra en el tabuco del morabito (78).
- [...] nuestro héroe –¿no resulta ridículo llamarlo así cuando nos consta que en su vida actual no hay ningún hecho o rasgo que autorice a considerarlo heroico? (86).

---

<sup>85</sup> Se inventa una esposa y durante parte del relato se hacen constantes menciones al tipo de relación y convivencia que soportan.

- Nuestro protagonista –hemos empezado a buscar equivalentes de héroe en el Diccionario de sinónimos a fin de no aburrir al lector con un apelativo inevitablemente enojoso y reiterativo- (108).
- [...] ¡no contento con ser un mirón, el triste sujeto que acapara inmerecidamente esta historia, resulta para colmo, un aprendiz de espía! (133).
- Por fortuna para nosotros y los posibles lectores de estas páginas [...], el apático e impasible sujeto conserva con todo un pequeño rescoldo de magnanimidad (218).

Se observa, pues, que la mayoría de estos pasajes –y algunos procedimientos más- sirven para introducirnos en el proceso metafictional que se está desarrollando. Así, se va haciendo referencia a una historia que se va creando de forma simultánea a la lectura y también a un lector al que se menciona a menudo y con el que el narrador intenta empatizar (65, 136, 143, 214, 216). Este “curioso” lector aparece como el destinatario principal o receptor del relato a modo de narratario, hasta el punto de que a veces parece tratarse de otro personaje más al que dirigir aclaraciones sobre la historia y con el que el narrador quiere compartir sus valoraciones personales. Pero además, a este narratario o lector intratextual se le quiere situar muy cerca del lector real de la obra adelantando sus posibles interpretaciones sobre la falta de sentido acerca de lo que está leyendo: “El sufrido lector de esta narración confusa y alambicada tiene perfecta razón en plantearse una serie de preguntas sobre sus silencios, ambigüedades y escamoteos y, según nos tenemos, se las está planteando ya” (214).

Con respecto a esta figura del lector dentro de la novela, opina Valcárcel:

La recreación literaria del autor a través de su alter-ego ficticio entronca también con una interpretación de la autobiografía como una especie de *voyeurisme* [...]. De suerte que el lector de la novela es un mirón de la lectura que hace Juan Goytisolo, mirón a su vez de ese otro Goytisolo personaje ficticio, mirón de lolitas y mirón literario que lee y contesta lo que él mismo ha escrito, es decir, la novela que está leyendo el lector mirón (2004: 181).

Por tanto, la obra incide de manera directa e indirecta en el proceso de su lectura. Lucille Braun, después de recoger algunos cuestionamientos que plantea la obra respecto al escritor y su mundo, advierte que, como contrapartida a esta preocupación central sintetizada en ¿qué es la novela y cómo se genera?, *Paisajes* también aborda la cuestión de cómo se lee: “A través de una multiplicidad de posibles lectores –ideales y deficientes- Goytisolo hace hincapié en lo difícil que es interpretar correctamente cualquier texto” (Braun, 1989: 15).



Por otro lado, la voz narrativa también se distribuye en las tres personas gramaticales. Aunque predomina la tercera, en ocasiones encontramos a un sujeto que en primera persona está redactando cartas y se asemeja al autor que escribe y especialmente hacia el final aparece con fuerza la segunda persona gramatical, tan familiar en los textos precedentes de Goytisolo y que sirve para hablarse a sí mismo, a partir del momento en que se muestran las instrucciones que tiene que seguir y dan un sentido completo a toda la novela.

Ahora bien, lo más interesante en cuanto al papel del narrador tal vez se encuentre en el momento en el que parece que la historia da la vuelta y, en lugar de seguir a un narrador que hace referencias a un personaje, leemos referencias a un narrador, como si se tratase de otro sujeto y no el mismo que nos ha venido hablando. No parece una coincidencia que la secuencia narrativa se titule “Revelaciones a granel”:

Cuidado lector: el narrador no es fiable. Bajo una apariencia desgarrada de franqueza y honradez [...] no deja de engañarte un instante. Su estrategia defensiva, destinada a envolverte en una nube de tinta, multiplica las presuntas confesiones para ocultar lo esencial. Si a veces se muestra sincero, lo hace porque es un mentiroso desesperado. Cada revelación sobre su vida es una invención derrotada: fuga adelante o política de tierra quemada, acumula a tu paso asechanzas y ruinas con la esperanza de impedirte avanzar (260).

A esta maraña se añade una hebra más cuando se aclara –o tal vez oscurece– que al protagonista no se le ha concedido una única identidad, sino que hay una constante confusión entre otras máscaras como la del Reverendo, o un juego a partir del nombre “Charles”, que hace referencia al nombre real de Lewis Carroll y al mismo tiempo cabe la posibilidad de referirse al antagonismo que mantiene con Charles Martel<sup>86</sup>: “¿Me dice de una vez cómo se llama? Charles, lo mismo que yo [...] mostrar que no eres el horrible sátiro que ella creía sino un Reverendo profesor de la Escuela de Cristo oxoniana” (84). También el narrador nos revela después algunas de las posibilidades ante sus diferentes personalidades:

---

<sup>86</sup> Se elige este nombre para su supuesto adversario en referencia a Charles Martel (ca. 685-741); que fue un general francés que, según la leyenda, derrotó a las fuerzas árabes del Califato Omeya, en la mítica batalla de Poitiers, fechada en 732, impidiendo así el avance de los árabes en Europa. Simboliza la resistencia del Occidente cristiano contra el Islam y, en general, contra toda invasión extraeuropea. En *Paisajes* es el patrón de un grupo racista, xenófobo y lepenista (Kunz, 1997b: 18).

Su insistencia en confundirse con el Reverendo podría ser muy bien –mucho nos tememos– una habilidosa estratagema para distraernos y llevarnos de la mano a donde astutamente nos quiere llevar, su amor a Agnès, Katie, Ida, Magdalen o las gemelitas, un simple artilugio literario, producto de su adquisición casual, en una librería de lance del barrio, de un álbum con las fotos y cartas de Lewis Carroll a sus coquetas y risueñas amigas (260).

Finalmente todo se envuelve en la confusión, paradójicamente al mismo tiempo que se dota al relato de una nueva significación. En “Su vida es sueño” se nos abren nuevas posibilidades interpretativas, pero de una forma muy ambigua. Al tiempo que podemos atar algunos cabos, hay otros que se desatan:

Nuestro desdichado héroe relee lo escrito y escucha indiferente los latidos de su corazón revelador. El texto que acaba de redactar no le satisface en absoluto; como advertirán sin duda sus celadores, se trata de una nueva y ociosa tergiversación [...] ¿será él o yo quien se expresa? Su vocación de amanuense le ha llevado a asumir la paternidad de la copia e, insidiosamente, confundirse con el autor: las elucubraciones científico-grotescas sobre la humanidad futura, ¿son obra de su musa o de ese escritor huraño y a todas luces antipático que las divulgó en *El País*?; la dificultad de vivir, comunicar con los demás, adaptarse a las normas y actuar conforme al llamado sentido común, ¿es propia del narrador o corresponde simplemente al personaje? (266).

En medio de la posibilidad de que todo lo acontecido forme parte de la propia confesión del personaje para salvar su propia vida, la ficción se apodera de la historia y la metaficción hace su propio juego:

Hojear su relato acuciado por la premura del tiempo es un lancinante ejercicio de irrealidad; al final, ya no sabe si es el remoto individuo que usurpa su nombre o ese Goytisolo lo está creando él. Los materiales dispersos en su mesa de trabajo le sumen en un mare mágnun de incertidumbres y, angustiado, abrirá uno de los cajoncillos superiores de aquella y examinará la fotografía de su verdadera mujer (267).

Estos recursos metaficcionales no solo actúan en el nivel de la diégesis, sino también en el de los personajes. Se nos confiesa que la esposa no existía más allá de como mero personaje de ficción (262) y también se nos presentan personajes que son conscientes de su naturaleza imaginada; en estos términos se expresaba la supuesta Agnès: “¡Pues lo haré!, te dice. Me has inventado expresamente para ello. Eres un hipócrita, un vago y un inútil. No sirves absolutamente para nada. Ni siquiera sabes componer tu novela. Estoy harta de verte babosear a mis pies” (202).

De nuevo, Valcárcel acierta, a nuestro juicio, en la valoración del engranaje dispuesto por Goytisolo a partir del particular vínculo creado entre diferentes piezas narrativas:

La multiplicidad de «egos» en Paisajes crean asimismo un espacio híbrido de confusión y de disolución de las instancias narrativas que intervienen en el hecho literario, esto es, de personaje-narrador-autor. Goytisolo se propone subvertir el canon narratológico de una clara separación de las funciones de cada una de estas figuras, haciendo que las tres confluyan de manera ambigua en el personaje protagonista (2004: 182).

Las categorías narrativas, en definitiva, forman un juego de traspasos. De modo que el narratario, ese receptor intratextual “lector”, aunque resulte siempre ambiguo, ya que juega a referirse a esa figura textual y al lector empírico real, será tal vez el único que permanezca fijo en su ambigüedad; mientras que, por su parte, la figura del autor sufre desautorizaciones y el narrador y el personaje continuos cambios de papel y simultaneidades.

Todo ello consigue poner en evidencia una identidad fluida y mutante en lo literario. Así pues, a continuación resulta pertinente que mostremos su correspondencia con lo biográfico para que, después, pueda comprenderse la manera en que específicamente lo presenta en estas obras, mediante la deformación.

#### **4.1.3. Construcción de una identidad pseudobiográfica.**

Como resultado de toda esa relación entre categorías narrativas ambigua y confusa, hemos dado con la representación de un sujeto de identidad fragmentada: “Un repaso a las doscientas cuarenta y ocho páginas de su manuscrito descubre la existencia de un ser fragmentado: ideas, sentimientos, libido tiran por diferentes caminos, el desdichado cronista de su vida ha sido incapaz de aglutinarlos” (266). Este sujeto o proyección literaria que Juan Goytisolo nos presenta para esta novela toma la apariencia de un *alter ego* o doble suyo y a ello se hace referencia explícita frecuentemente.

De acuerdo con esto último, el protagonista también vive en un apartamento similar al suyo en la misma calle que él, en el barrio del Sentier; ha nacido el mismo día, “cinco de enero de hace medio siglo” (150); muestra interés por la mística sufí (123); se encuentra con grupos de exiliados en algunos cafés de los bulevares de la ciudad (136); incluso se hallan referencias a su residencia familiar y a sus barrios

barceloneses (246-247) y, aunque no deberíamos confundir la supuesta esposa del personaje (a veces real, a veces inventada) con la compañera real del autor- Monique Lange-, sí que es cierto que se deja traslucir una forma de hablar de su particular relación sentimental en tono similar al que aparecerá en sus textos autobiográficos<sup>87</sup>: “Mi caza obsesiva y afán de coleccionista de aventuras y cuerpos no han borrado tu imagen. Como hace veinte años, el lazo existente entre nosotros me parece todavía esencial, limpio y necesario frente a la rutina y mediocridad del presuntamente ordenado” (268).

Sin embargo, más allá de las coincidencias con la vida real del autor, también hay algunas pistas por las que se insiste en que se está jugando a narrar una biografía, como cuando habla de unas reuniones “ya remotas, a las que asistía en un colegio de su país siendo niño -¡anota bien ese detalle biográfico, curioso lector!” (65). Con respecto a esto, resultan muy significativas las aclaraciones de Goytisolo acerca del proceso creativo de la obra en las que explica lo siguiente: “Cuando describía en mi novela *Paisajes después de la batalla* el ideal literario y humano del excéntrico escribía enclaustrado en el barrio parisense del Sentier, quedaba bien claro para cualquier lector familiarizado con mi trabajo que me refería a Genet” (Goytisolo, *El bosque de las letras*: 96). A la ambición de parecerse a él se refiere cuando en la secuencia “Reflexiones ya inútiles de un condenado” expresa: “Mi ideal literario: el derviche errante sufí<sup>88</sup>”, hacia donde todo el texto nos ha ido encaminando. La duda, entonces, aparece, como bien apunta B. Vauthier (2012), cuando nos preguntamos si se trata del retrato del amigo, del autorretrato del autor, o de ambas cosas. Lo cual nos encamina de nuevo a la idea de la existencia de un doble, que presenta una vuelta de tuerca más si tenemos en cuenta algunos de los juegos de espejos que se plantean, tales como la

---

<sup>87</sup> Dentro de una secuencia titulada “A ella” anticipa otro texto, “Ella” (1996), escrito el año de su fallecimiento, donde aparece una voz reconocible cada vez que Goytisolo escribe un texto en el que la tiene a ella como destinataria y que acabará tomando forma literaria de manera magistral en *Telón de boca* (2003).

<sup>88</sup> Los derviches, secta sufí (XII), buscan unirse a Dios por experiencia trascendente. Lo adelantábamos en el capítulo anterior, en el apartado 3.2.3.2. En alusión a los derviches giróvagos, Goytisolo pone de ejemplo de esto a Rumi, Mawlana: “La orden de los derviches, inspirada en sus palabras, [...] un marco de libre pensamiento, exento de fanatismo, que, sin romper con la doctrina islámica, busca y halla su expresión en el vaciado de la interioridad o el yo mediante una combinación de plegaria, música y danza” (Goytisolo, *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*: 47). En esta secuencia en concreto describe las características de esta personalidad moral genetiana: “Un hombre que rehúye la vanidad, desprecia las reglas y formas exteriores de conveniencia, no busca discípulos, no tolera alabanzas. Sus cualidades son recatadas y ocultas [...], no sólo concita la reprobación de los suyos sino que provoca su ostracismo y condena. Tras las máscaras y celajes de la escritura, la meta es el desdén” (*Paisajes*: 270). Después volveremos sobre esta idea a propósito del proceso literario que vive el sujeto.

magistral cristalización en la secuencia “Desdoblamientos<sup>89</sup>”, donde se confunden las personalidades de personajes pertenecientes a diferentes organizaciones terroristas enfrentadas y aparece un infiltrado, un agente doble:

¿Qué diablos anunciaba aquel YA OZGUR VATAN YA OLUM pintarrajeado con nocturnidad y alevosía en el curso de la semana? El supuesto aborigen del Sentier contempla con despecho y rencor la sibilina advertencia de los emigrados. Él, el patriota que, cargado de medallas, alumbra diariamente la llama de la tumba del soldado Desconocido, se ve obligado a camuflarse y recurrir al secreto del alba para expresar una indignada protesta contra la creciente, asoladora marea de polución musulímica [...].

Cerciorándose de que nadie le mira, saca su bolígrafo del bolsillo y escribe febrilmente, como quien mea en un lugar público temiendo ser sorprendido, sus tenaces contraconsignas: LA LIGA ÁRABE GOBIERNA EN FRANCIA – PARÍS, PARA LOS FRANCESES LIBERTAD A THIBAUD – D’ORLEANS. Luego, seguro de su impunidad, dibuja las siglas de esos enigmáticos comandos de Charles Martel resueltos a emprender contra el Infiel la nueva y victoriosa Cruzada.

Asomado al balcón del piso de su mujer, nuestro héroe espía desde las alturas las manipulaciones de su alter ego. El ridículo personaje de Acción Française admira ahora su propia obra con orgullo casi paterno: ¡la resistencia al invasor se organiza! Mientras acaricia el emblema de la solapa y se cala la boina hasta las cejas, sentirá la aguda comezón de una mirada en sus espaldas y, al volverse nerviosamente hacia ti, se descubrirá a sí mismo, mofándose de ti, apuntando hacia él, hacia ti, la rosada y procaz extremidad de la lengua (113).

También esta identidad es doblemente ambigua, en tanto que juega con la oposición verdad/mentira y realidad/ficción –y las combina entre sí– en su persistente objetivo de conformar una identidad que parece partir de la propia experiencia pero que se construye gracias a la literatura. Afirmaciones como las siguientes dan testimonio de ello:

- Su extrañamiento artificioso de la narración, ¿correspondería de forma simbólica a un extrañamiento real de su propia vida? (268).
- Escribe cuanto sepas y, si no sabes nada, inventa. Recuérdalo: un buen relato ficticio vale por cien verdades si respeta mejor que ellos las leyes de la verosimilitud (182).

Por otra parte, en el estudio de Marta Gómez Mata y César Silió Cervera se relaciona el desdoblamiento con la paradoja bajtiniana (esta influencia la retomamos después):

---

<sup>89</sup> Esta idea tendrá también otro desarrollo ficcional en su novela *Sitio* que gira en torno al concepto del doble y de personajes desdoblados. Ver capítulo 6.

*Paisajes* es a mi juicio un claro exponente de esta interpretación que Bajtín realiza del concepto de autobiografía. Goytisolo en su novela alcanza la extraposición de la que hemos hablado para construir al personaje; el autor se convierte en otro con respecto a sí mismo, es decir, se ve a sí mismo con los ojos de otro o, lo que es lo mismo, ve a otro en sí mismo (Gómez Mata y Silió Cervera, 1994: 110-1).

Centrándonos en el papel que ejecuta la memoria, en una secuencia que ya mencionamos, “En el París de los trayectos que se bifurcan”, la contemplación del plano de metro le evoca recuerdos, ficciones, horrores propios y ajenos solo con mirarlo (164). En cuanto a la forma en que el autor se muestra en la obra, Manuel Alberca considera *Paisajes* como “autobioficción”, dentro de su tipología de autoficciones, por mostrar proporción entre el pacto autobiográfico y novelesco (2007: 182). Además, para él, el misterioso escritor, encerrado en su apartamento “pergeña sobre el papel una particular revolución, consistente en subvertir y confundir todos los códigos burgueses (sexuales, culturales o sociales), a través de la parodia y la ironía” (219). Y con este aspecto adelantamos el último punto en nuestro acercamiento a *Paisajes*, que se va a centrar en los mecanismos por los que la identidad que se proyecta es una caricatura. Para Alberca, la correspondencia entre el autor que se afirma y niega al mismo tiempo se produce a través de un estrafalario narrador que degrada y ridiculiza la figura del escritor, con el fin de subvertir, transgredir cualquier valor preestablecido:

Es decir, que aunque en la forma éste es un héroe grotesco, en el fondo no lo sería y menos a los ojos del autor empírico, pues en su personaje confluyen, si bien exagerados, muchos de sus rasgos característicos. [...] Al introducirse como personaje de ficción en su relato, Juan Goytisolo se toma a broma, se parodia y ridiculiza, pero bajo este escarnio de sí mismo se percibe un regusto autocomplaciente, pues el autor está convencido de que su obra emite mensajes perturbadores para el orden burgués, difunde el caos y lo agrada (Alberca, 2007: 219-220).

En definitiva, para este crítico la obra tiene un doble interés, “de haber articulado en sus relatos el hallazgo expresivo y la intensidad autobiográfica” (295). Alicia Molero de la Iglesia, por su parte, también estudia *Paisajes* como ejemplo del género autoficcional apuntando en dirección a los posibles resultados de combinar biografía y ficción tal como en esta obra se sugiere: “las extremas acciones del personaje que se identifica con el autor pueden representar, con mayor viveza que el mero testimonio autobiográfico, el sentimiento de ajenidad que el sujeto vive respecto a la realidad

social” (2004: 332). Añade también que la representación ejercida aquí lleva a configurar un sujeto textual:

Con una estructuración discursiva que lleva implícito el concepto que su autor tiene del propio sujeto, también Juan Goytisolo realizará una disgregación de la identidad en *Paisajes después de la batalla*, llevado por esa identificación con una cultura de origen y otra de adopción que divide su personalidad, dando lugar al juego de interposiciones y suplantaciones que configuran el sujeto textual (2004: 341).

Pero es que, además, creemos que este sujeto es textual no solo por contener una identidad literaria –ficcional- al modo de sus anteriores trabajos (como la trilogía de Álvaro Mendiola), sino porque se conforma con arreglo al texto en sí, en combinación con el juego de categorías narrativas más la metaficción que hace al texto consciente de su auto-escritura. A todo esto, Molero de la Iglesia suma la composición en palimpsesto directamente referencial del mundo contemporáneo:

[...] la disposición narrativa del yo como palimpsesto que Juan Goytisolo (1982) hace en *Paisajes después de la batalla*, inmerso en un mundo-palimpsesto que se describe, igualmente, a través de un texto en palimpsesto. La figura textual así impresa pretende una imitación de la integración mosaica del sujeto en la actualidad; modo discontinuo que coincide con su percepción del mundo y con el que quiere significar la imposibilidad de aglutinar una personalidad disgregada en la variedad de discursos, de mensajes, de culturas, de escalas de valores y de morales que le rodean (2004: 343).

El sujeto alternativo planteado por Goytisolo en sus ficciones, y en ésta en particular, se puede permitir emprender todas las acciones que la realidad le niega, tal como ha venido demostrando en el ciclo Mendiola: “Todas estas fórmulas dan cuenta de la función de complementariedad que la figura textual tiene respecto al sujeto, al ser construido en la ficción autobiográfica desde distintas perspectivas y con las múltiples posibilidades de manifestarse que practica el yo” (Molero de la Iglesia, 2004: 348). A partir de la creación de sujetos como éste, puede enfrentar la confusión y demencia del mundo que nos rodea. Tal como añade Carmen Valcárcel, la respuesta a esto es el silencio o lo que denomina “palabra iconoclasta, subversiva” (Valcárcel, 2004: 187), que será el camino escogido sirviéndose del humor y la degradación para hacerlo en esta ocasión, según se muestra a continuación.

#### 4.1.4. Construcción de la caricatura.

La figura representada por el narrador y protagonista de *Paisajes* utiliza, además del filtro ficcional, el humor, la ironía y la parodia para conformar su identidad y también enfrentarse a lo absurdo del mundo.

Goytisolo mismo explicaba cuando la publicó que se trataba de una “seudoautobiografía grotesca”, por la que quería ponerse en tela de juicio a sí mismo, al personaje y al lector (Pereda: 1982). En este sentido, creemos que no sería desacertado pensar que la influencia de las lecturas de M. Bajtín tienen que ver con el proceso creativo, sobre todo si tenemos en cuenta que ya habían sido determinantes para la génesis de su novela anterior, *Makbara* (1980). En relación a este asunto confiesa en el segundo volumen de su autobiografía: “*como me enseñará años más tarde Bajtín a propósito del mundo de Rabelais, las verdades del bufón serán un soplo vivificador, la válvula de escape gracias a los cuales resultará más llevadera la vida*” (Reinos: 315). Ese bufón se servirá de cualquier procedimiento con valor humorístico, principalmente la ironía y la parodia, para subvertir y transgredir la realidad circundante. Pues bien, puesto que la lectura de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, y en particular su parte de estudio de la obra de Rabelais y la historia de la risa, ya había influido en *Makbara* -principalmente por la visión del mundo del carnaval y su principio de la risa-, un acercamiento al examen que realiza Bajtín aquí muestra cómo el personaje del bufón y el payaso personificaban “una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos” (Bajtín, 1974: 13). En cuanto al carnaval, por su parte, no sería tanto una parodia moderna, puramente negativa y formal, sino que se caracterizaría principalmente por “la lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’, de las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (1974: 16). Estaríamos hablando de una noción de humor carnavalesco, festivo, universal y ambivalente, alegre, pero con una visión también que es “burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (17). Aunque, sin duda, lo más significativo para nuestro propósito es comprobar cómo Goytisolo asimila de algún modo del estudio de Bajtín el fenómeno de manifestación de lo grotesco por medio de la máscara:



La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las ‘monerías’ son derivados de la máscara (41-2).

Si la risa ofrecía libertad, la máscara potencia todas las posibilidades de llevarlo a cabo. Goytisolo, que ya se ha iniciado en la colocación de máscaras a sus personajes y en la representación ficticia de sí mismo a través de ellos, enmascara de nuevo a sus personajes en una versión que parte de la cosmovisión bajtiniana. Asimismo, Carmen Valcárcel reconociendo también la influencia de las enseñanzas del intelectual ruso sobre la escritura del autor afirma lo siguiente:

Cada género elevado, afirmaba Bajtín, tiene su contrapartida paródica; cada héroe, su antihéroe. Goytisolo ha ido a mirarse a los espejos del Callejón del Gato, proyectándose como bufón subversivo en el personaje de *Paisajes*. [...] Goytisolo se sitúa en esa tradición, y propone una nueva cultura de la risa, en la que conjuga lo poético y lo cómico, la persona y sus máscaras, el mundo propio y el social, vistos del revés, para reflejarlos artísticamente, en oposición a la cultura oficial (Valcárcel, 2004: 180).

Así, por un lado, se explota la posibilidad de ficcionalizar la propia vida (sobre lo que hemos insistido en el apartado anterior) y, por otro, esto mismo permite que el autor se ría de todo y también de sí mismo, tomando posesión de una visión satírica y corrosiva. Esta visión afecta a diferentes categorías narrativas, como puede ser la espacial, que es fundamental en este texto (ya visto al principio), creando un espacio hiperbolizado, tal como también apunta Guy Scarpetta al notar que cuando rechaza el París mítico de los intelectuales, lo que propone a cambio es otro, no más real, sino exagerado e ironizado (1995: 21).

Sin embargo, *Paisajes* se acerca mucho más a un mundo irreal cuando pretende reflejar la contemporaneidad de nuestro tiempo, mostrando todas sus contradicciones, aunque lo que consiga es que advirtamos también su parte más cruel. Si los sueños pudieran insertarse en una delgada línea entre realidad e irrealidad, los de *Paisajes* a menudo se tornarían pesadillas. Tanto es así, que *Paisajes* también se ha visto como obra profética, adelantando algunos desastres y tragedias, lo que no resulta raro si tenemos en cuenta la capacidad de observación de su autor, así como su visión crítica y

analítica de la sociedad que le rodea. Como reconoce Javier Rodríguez Marcos en un acercamiento general a toda su obra: “La literatura siempre se adelanta a la realidad” (Rodríguez Marcos, 2015a). Y de nuevo Scarpetta relaciona esta representación, absolutamente grotesca, con un entronque directo con los grabados de Francisco de Goya:

¿Cómo se podría definir, esquemáticamente, este universo de Goya? Como el de la caricatura, es decir el de la distorsión de la representación, no con intención expresiva, sino más bien para lograr un efecto de desmesura, de burla, de ironía, de crueldad (se podría hacer un juego de palabras y decir que es el arte del rasgo acusado); pero también como aquel en el que la fantasmagoría no es ni mucho menos una huida de la realidad, sino que acaba por desvelar el carácter delirante de la misma, por explorar su magnitud de pesadilla (Scarpetta, 1995: 20).

La extravagancia en la descripción de la cotidianeidad del personaje, así como la manifestación de la personalidad del autor a partir del juego entre categorías narrativas y las deformaciones reconocibles de su propia biografía, conforman, como apunta Scarpetta, una proyección de la identidad en forma de caricatura.

Efectivamente, entre las diferentes acepciones en la definición de caricatura, aparecen las siguientes:

- Dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien.
- Obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto.

Al filtro de la ficción que atraviesa la identidad representada se le añade el humorístico como factor deformante<sup>90</sup>. De hecho, también Yannick Llored la valora como autobiografía grotesca que se transforma en profecía al mismo tiempo trágica y paródica (2009a: 297). Así, algunos pasajes serían tremendamente irónicos y otros personajes justamente satíricos y definitivamente grotescos: “la mili-tante histérica, lacaniana y teñida que parecía la jefa emitía dictámenes sicoanalíticos con voz atiplada y daba instrucciones a su secuaz, una discípula con todo el aspecto de una prima fea y tonta venida de provincias, que repetía las palabras de la otra como un periquito, enriqueciéndolas con un fuerte acento catalán” (*Paisajes*: 258). Por otro lado, Carmen Valcárcel señala la creación de dos niveles en la obra, primero con una “trama literario-personal, pero falseada, grotescamente invertida y parodiada, que se inicia como forma

---

<sup>90</sup> El propio autor considera *Paisajes* como su primera novela de humor (Pereda: 1982).

de auto-ironía con relación al mundo del escritor, y segundo como una transgresión de las figuras narrativas de la novela tradicional”. Y continúa precisando, “como forma de auto-ironía, el autor se elige a sí mismo como objeto y sujeto de lo narrado, como protagonista y voz narrativa. Esa doble observación objetiva y subjetiva a la vez es lo que produce la distorsión y la parodia, pero también la indeterminada, confusa y ambigua identidad del personaje y del narrador” (2004: 178).

En definitiva, Juan Goytisolo se sirve del *Monstruo del Sentier* para proyectar la identidad literaria que le interesa en estos momentos, con algo de realidad, mucho de fantasía y grandes dotes de humor; lo que encarna en definitiva este personaje es una figura en mosaico con trazos de caricatura.

#### **4.2. *El exiliado de aquí y allá* (2008)**

Veintiséis años después, Juan Goytisolo retoma el mismo personaje para componer una obra que pretende continuar el estilo de la anterior pero rodeada de un contexto radicalmente diferente. Ésta, que será su última novela, aparece completamente ligada a su tiempo y, por ello, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación se presentan como medio pero también como blanco para su sátira. Al mismo tiempo se desarrolla la idea de negocio mediante el miedo, cuyo ejemplo paradigmático será el terrorismo internacional. Pero, además, la naturaleza y contexto del propio personaje serán también distintos puesto que el punto de partida será el del personaje como difunto y el espacio en el que se desplaza un indeterminado más allá.

Con respecto a este espacio al otro lado de la muerte, queremos señalar que este caso no será el único en el que el autor fabule con la existencia de sus personajes en territorios más allá de la vida, como veremos en el capítulo 7, aunque a diferencia de los allí tratados, este espacio se corresponde más bien con una región fantástica que imagina para un personaje fallecido. Por tanto, no responde a la misma motivación que *Cuarentena* o *Telón*, cuyo espacio fronterizo se recrea como medio para mantener en nuestro mundo a un ser querido que ha pasado realmente al otro lado.

#### 4.2.1. Presentación general.

Muerto en *Paisajes*, el Monstruo del Sentier, vuelve a la ficción, aunque en esta ocasión, situado dentro del universo de Internet, desde donde quiere hacer averiguaciones sobre su cruel desenlace.

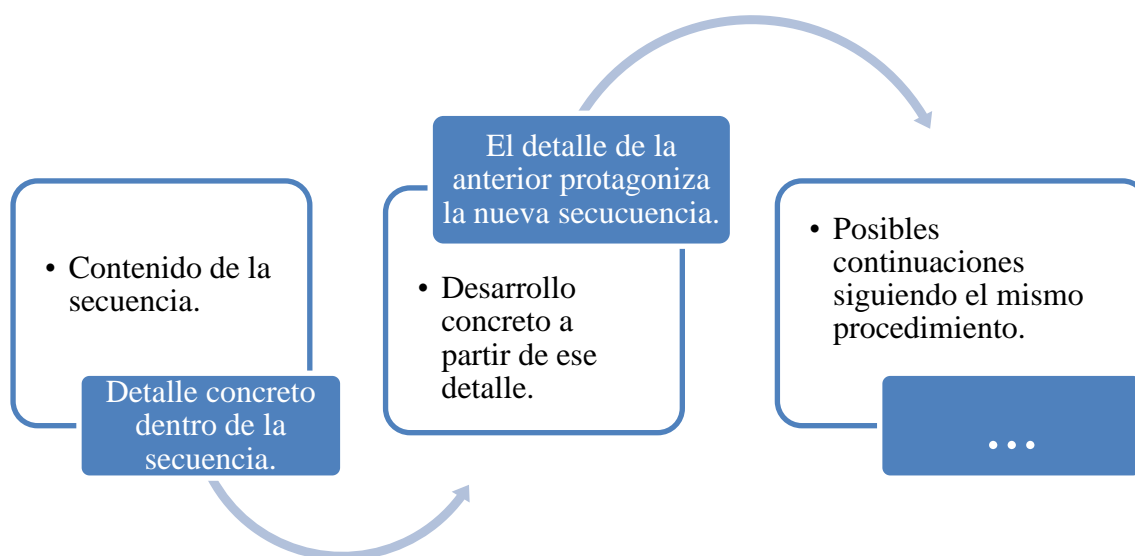
*Exiliado* comienza y acaba con dos evocaciones al mundo de los muertos, una mediante el subtítulo “La vida póstuma del Monstruo del Sentier”, que remite inequívocamente a la obra *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Joaquim M. Machado de Assis, y otra con la dedicatoria final “A Abdelhak, que vino al mundo sin solicitarlo y se fue sin advertirlo”, a quien dirige el libro. Por otro lado, la cita introductoria “Que mi estilo se adueñe de los rumores del tiempo” se atribuye a Karl Krauss. Según explica el propio autor esta última tiene mucho que ver con el propósito mismo de la obra: “Es una parodia, que he intentado hacer lo más cruel posible, de los ruidos del tiempo. Y todo tiene su origen en la lectura de la prensa, en lo que se oye por ahí...” (Goytisolo, 2008d: 74). En otras de sus explicaciones advierte de que el terror se ha convertido en espectáculo y por ello en este texto “todo es inverosímil para que sea cruelmente real” (Lorenci, 2008). Además, la obra rinde homenaje no solo al mencionado Machado de Assis, sino a otros textos que siguen una línea de literatura cervantina, igual que en *Paisajes*; así, se remite por supuesto al *Quijote*, pero también al *Cándido* de Voltaire, *Jacques el fatalista* de Diderot y, sobre todo, otra vez *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert. Al mismo tiempo, la alusión a Kraus, nos hace retomar el estudio de *Paisajes* realizado por B. Vauthier, ya que allí se hablaba de éste como autor diestro en “una poética del fragmento, del montaje de citas y se vanaglorió con el título de ‘créatur de la citation’<sup>91</sup>” (Vauthier, 2012: 96).

Esto último guarda estrecha relación con la composición y estructura de la obra. Al respecto explica Goytisolo: “Ha sido un trabajo complejo porque he querido mantener el argumento en segundo plano y dejar hablar a los textos [...]. Creo que no hay mejor definición de *El exiliado de aquí y allá*, es una prosa en acción” (Goytisolo, 2008d: 74). De manera que *Exiliado* recupera la idea de montaje por medio de secuencias narrativas, pero con una motivación final no tan vinculada a la dispersión, sino más bien a la concentración. Así mismo, retoma de *Paisajes* la técnica de

---

<sup>91</sup> También Vauthier relaciona a Karl Krauss con Walter Benjamin por su estética y poética del fragmento. De modo que Benjamin representaría la “cita salvación” mientras que Krauss la “cita destrucción” por el montaje de citas y su “poética caleidoscópica” (2012: 96).

secuencias progresivas en la que una secuencia recupera lo inmediatamente anunciado en la anterior.



Por ejemplo, en la secuencia “Nostalgia del Más Allá” se lee “volvía sobre sus pasos hasta dar inesperadamente con un filósofo de mayo del 68, de grisácea cabellera, envuelto en su aureola de consejero áulico” (*Exiliado*: 16) y la siguiente lleva por título justamente “Lo dijo Guy Debord”, intelectual que se evocaba en la anterior, para en ésta remitir a ideas del filósofo como autor de *La sociedad del espectáculo*<sup>92</sup> (1967): “¿Quién puede hablar en el vacío, lucir la fuerza apodíctica de su inteligencia sin el contacto estimulante del público” (17), o bien, para indicar un esbozo del personaje en los siguientes términos: “Soy una mezcla de Sócrates, Nietzsche y Pat Robertson” (17).

Las referencias a Debord, ya aludido también en *Paisajes*, no se limitan a estos pasajes, sino que como revolucionario vinculado a Mayo del 68, no resulta casual que sea aludido en la obra. En efecto, Goytisolo intenta aquí, además de en otros momentos, recuperar el espíritu del movimiento: “¿Quién dice que Mayo ha muerto? Allí está él con sus treinta y siete añitos de antes, arrojando adoquines y erigiendo barricadas contra los sicarios del sistema, envuelto en una tierra aureola romántica” (84-5).

<sup>92</sup> También *Exiliado* presenta una crítica en sintonía con esta obra, principalmente a la realidad como simulacro, según la idea de J. Baudrillard, a la que añade las nuevas tecnologías en su crítica acerca de la escenificación de la vida política y social. Sin embargo, no es exclusivo de este texto: “Ya había empezado a tratar ese asunto después de *Paisajes* en *La saga de los Marx*, introduciendo la televisión y el cine en la novela” (Goytisolo 2008d: 74).

Por otro lado, Debord también pertenece al variado elenco de autores nombrados o citados en esta obra, como Nerval, Flaubert, García Lorca, e intelectuales relacionados con el París mítico que parodiaba en *Paisajes*: Sartre, Duras, Simone de Beauvoir, Gide, Hemingway. Del ámbito de la música rescata a Mozart (también en *Paisajes*), y tampoco faltan referencias al mundo contemporáneo como Putin, Berlusconi, Bush, Bin Laden y Benedicto XVI. Éste último será blanco de su visión satírica y, en general, todos los fanatismos religiosos, como demuestra el hecho de que se haga parodia a partir de representantes de las tres religiones; todo lo cual toma forma de triángulo de personajes extravagantes: un rabino rastas, un monseñor pedófilo y un imán travestido.

Otro de los escritores evocados en el libro será George Orwell, concretamente por 1984: “¿No le habría filmado el Ojo del Gran Hermano con sus microcámaras mientras hacía una paja en los urinarios públicos del Más Allá o cuando defecaba –pues también en el Más Acá se defeca, inocente lector-, para chantajearle con la amenaza de descargar las burdas imágenes en la Red?” (*Exiliado*: 19). Y es que *Exiliado* retoma de *Paisajes* el asunto del terrorismo, aunque de forma mucho más desesperanzada si cabe, con la certeza de que se ha convertido en un negocio.

#### **4.2.2. Relaciones entre categorías narrativas.**

Ángel Rodríguez Abad valora de manera general esta obra en los siguientes términos:

Ha transcurrido un cuarto de siglo. No ha sucedido la hecatombe atómica pero sí domina el orbe la velocidad del ciberespacio. El grafómano se ha transformado en internauta. [...] Nos hallamos ante la metáfora de una realidad inexorablemente enferma [...]. La confusión estridente bombardea la virtualidad galáctica de ambos lados del espejo. Aunque esta vez nos hemos trasladado desde la *fascinación* del paradigma Carroll a la *ferocidad* del paradigma Swift [...] batiburrillo extremista de ruido y furia [...]. Los textos yuxtapuestos constituyen ellos mismos [...] un argumento macabro y grotesco de ubicuidad y acronía (Rodríguez Abad, 2009: 468).

De este modo, nos encontramos con el mismo personaje cumpliendo una especie de peregrinación o *via crucis* personal, como si al mismo tiempo que quiere cumplir su propósito de indagar en los sucesos misteriosos que provocaron su muerte, llevara a cabo una penitencia que le permitiera redimirse de sus actos delictivos, esta vez en lucha contra el sistema. Sin embargo, la realidad es absolutamente paradójica: “¡El

Sistema y el Antisistema se complementan, querido lector! ¡Trabajan mano a mano, y tú sin enterarte!” (*Exiliado*: 112-3).

Una vez más el personaje se halla en estrecha relación con el espacio asignado para su periplo. Jelica Veljovic vincula con *Exiliado* la teoría de “no-lugar” de Marc Augé<sup>93</sup>, como ejemplo de esos lugares indefinidos. Además, en su análisis de la obra también recoge la teoría de Michel Foucault sobre la “heterotopía”, ya que, en su opinión, “se abre otro mundo dentro del ya existente, creando un espacio virtual que se abre por debajo de la superficie de la realidad. Dicho mundo facilita la creación de unos sujetos y objetos metarreales, que se reflejan en una especie de espejo, sirviendo de portal que conduce a la heterotopía” (Veljovic, 2014: 223).

Dentro del juego entre categorías narrativas propuesto ahora, que parte del que ya se planteaba en *Paisajes*, llama la atención inicialmente el hecho de que la voz narrativa mantenga el mismo tono adoptado en la anterior e incluso la intensifique en lo que respecta a su relación con el narratario, o figura del lector intratextual. En su cometido por guiar al lector y empatizar con él, se muestra especialmente cercano con él: “Cualquier lugar, por ínfimo que sea, puede convertirse en objetivo militar. Cualquier persona -«¡Tú mismo!»-, en blanco de atentado” (*Exiliado*: 101).

Recogemos a continuación las referencias a esta figura lectora:

## LECTOR

Encontramos algunas referencias generales al lector (o lectores), sin adjetivación (76, 77, 93, 114, 126, 132, 145), pero hay un intento irónico de congraciarse con él como muestran las características que se le añaden al lector cuando es mencionado. También hay alguna en la que ni siquiera se usa el término “lector”, sino directamente “querido colega” (11).

•	astuto (11)
•	improbable (13)
•	indignado (18)
•	cándido (33)
•	inocente (33)
•	adorable (34)
•	fiel (38)
•	astuto (38)
•	sagaz (38)
•	esforzado (50)
•	querido (84,105, 112, 139, 152)
•	ingenuo (111)

<sup>93</sup> Cita Veljovic la obra de Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso, 1995.

Por otro lado, las alusiones al personaje recuerdan a las de *Paisajes*, aunque las que más abundan son las que lo mencionan como “Monstruo” (35, 38, 39). Al mismo tiempo que hay una evocación al anterior “Monstruo del Sentier” (47), encontramos una revisión de las alusiones mediante un gradual proceso de degradación a partir del tratamiento irónico del narrador; pasa de “querido/nuestro Monstruo” (35) a “Monstruito” (145), hasta que en un determinado momento se explica: “nuestro pobre Monstruo –¿no sería mejor a estas alturas llamarle cariñosamente Monstruito?” (51), o bien, “El Monstruito –llamémosle así, compadecidos de los penosos momentos que atraviesa” (52). Para finalmente rechazar por completo tal denominación: “El injustamente denominado Monstruo –y por ello dejaremos en adelante de llamarlo así” (147).

De *Paisajes* también se recuperan otros tratamientos generalistas como el de “el sujeto del que nos ocupamos” (33) o simplemente “sujeto” (82), así como la alusión a las actividades que realizaba entonces a partir de la referencia a “el rompesuelas del Sentier” (44, 55) –en relación a la errancia por su barrio-, o a su ocupación de copista y escritor a partir de “nuestro pobre escritor” (35), “el desdichado escritor” (128), o sencillamente “nuestro escritor” (142). Estas últimas también evocan el proceso de escritura de esta novela, de forma que es posible una lectura metaliteraria del texto, como veremos después. Por tanto, también es posible encontrar referencias al personaje como tal: “el personaje central de estas páginas” (78), “el personaje cuyas andanzas seguimos lo mejor que podemos en las páginas que tienes entre manos” (84), “el acongojado personaje del que nos ocupamos (132), “el protagonista de estas páginas” (145), “nuestros dos personajes” (91) (incluyendo al protagonista y Alicia, que ocupará parte de la historia); y también como héroe, tal y como vimos en *Paisajes*, que evoca el tratamiento general como protagonista de una historia y, a su vez, ironiza sobre lo poco heroico de su empresa: “el confundido héroe de estas páginas” (106), “el cuitado héroe de estas páginas” (152), “nuestro desdichado héroe” (126), así como “nuestro difunto héroe” (77).

Con esta última introducimos otro bloque de referencias al protagonista, que tienen que ver con el estado o acciones llevadas a cabo en *Exiliado*. Así, la mayoría de las menciones se referirán a la naturaleza del particular estado: “nuestro difunto” (38, 50, 78, 114), “Nuestro enanito (todos los somos, visto desde el Más Acá)” (80); pero también encontramos alguna que recoge sus pretensiones, “el aspirante a terrorista”



(76), además de las que se relacionan con la suerte que corre (que también aparecían en la otra novela): “el infeliz” (114) y “el sentenciado” (139).

Por tanto, parece que en esta ocasión la figura del narrador aparenta mayor fuerza y dominio sobre la narración y controla al narratario y los personajes, produciéndose menos confusiones entre ellos. Al mismo tiempo, finge su naturaleza de ser superior, tal vez por este dominio, y en la secuencia de despedida nos dice adiós: “Querido lector, nos despedimos de ti. Todo tiene su tiempo, incluso el tiempo, y desde el parpadeo de una remota e indetectable galaxia, os contemplamos, a ti y al cuitado héroe de estas páginas, con benevolencia y conmiseración” (152).

Por otra parte, en relación al discurso metaliterario que se ha mencionado, encontramos en la obra continuas referencias a:

❖ *El texto que se está creando y leyendo:*

- “El improbable lector de estas líneas” (13)
- “El Monstruo se frota las manos y prepara el correspondiente discurso o la apostilla que tú, fiel lector, encantarás en las siguientes páginas de este libro, si no se te cae de las manos y, para colmo, te aplasta los pies” (38).
- “El acongojado personaje del que nos ocupamos no redactó la loa en honor del bienamado presidente sino, con nuestra discreta ayuda, las páginas que acabas de leer” (132).
- “Mientras el autor escribe estas líneas” (143)

❖ *La estructura enrevesada del texto:*

- “Querido lector, no te inquietes. El rompecabezas del relato no acaba aquí” (105).

❖ *Los personajes conscientes de su estado de ficción:*

- “¡«Alicia» y sus compadres no tienen la menor idea de que han dejado de ser nuestros personajes, y ya no los volveremos a ver!” (139).

Con este último aspecto podemos relacionar el hecho de que el personaje sepa que está muerto, porque la lectura sugiere una analogía entre saberse inventado o saberse muerto; ambos carecen de existencia en el mundo real: “¿Quién concede credibilidad a las palabras de un muerto? (13). “¿cómo diablos puede suicidarse un muerto?” (139). No obstante, tratándose de un texto de Goytisolo, diremos que más que con esto, se juega con la idea de ambigüedad y la posibilidad de situarse en una zona fronteriza: “el confundido héroe de estas páginas [...] Meditaba sobre la extrañeza de su

destino y, ajeno al estatus privilegiado que le concedía su condición de vivo difunto (o de difunto vivo), intentaba inútilmente atar cabos. ¿Era? ¿Había sido? ¿Sería aún?” (106).

#### 4.2.3. El Monstruo renace.

Con respecto a la identidad que se proyecta en el libro, *Exiliado* se desmarca de *Paisajes* en cuanto intento por reflejar la vida del autor de forma *pseudobiográfica*, ya que mediante un mecanismo en forma de bisagra el nuevo estatus del protagonista le permite un juego de espejos, no con el autor, sino con el resultado de la autoficción del autor que suponía *Paisajes*. Es decir, el Monstruo difunto no proyecta la imagen fingida del autor, sino la imagen proyectada a partir del primer Monstruo. Gracias a esto, podemos encontrar de nuevo referencias a la existencia de un doble o *alter ego* del protagonista o del protagonista mismo como *alter ego*: “El Monstruo ha muerto y, cadáver no ecológico, cría malvas en algún oscuro y remoto cementerio de imposible localización. En cuanto a su doble del Más Acá, el lector sabe a qué atenerse” (23-24). No faltan, por tanto, las consecuencias en forma irónica de la confusión que evidencia este juego de identidades múltiples:

Las infinitas cámaras de vigilancia instaladas en el distrito, ¿le filmaban a él o a otro? El ojo único del Gran Hermano borraba las diferencias entre ambos y los aglutinaba en el mismo grupo de sospechosos. Aprovechaba (¿él?) la confusión creada por el atasco de automóviles que traducían su impaciencia a claxonazos, corría por un pasaje cubierto, de marchitos esplendores baudelerianos, y, tras sonreír con cara de bobo a un grupo de comerciantes chinos, daba de golpe con él, o mejor dicho, consigo, reconocible por su sombrero, gabardina y gafas ahumadas. Un número creciente de curiosos le contemplaban y escuchó el coro chillón de sus voces: ¡es él, es él! (40).

El reconocimiento es posible, pero busca también la confusión. No hay identidad determinada, sino difuminada y multiplicada y el protagonista es una vez más un agente doble. Pero, además, la imagen ya no se la devuelve un espejo, sino la pantalla de un ordenador; el autorreconocimiento tiene lugar en un vacío infinito.

La identidad, además de difusa, reflejada, es proteica, como demuestra el personaje de Alicia, “la «Alicia» de mil caras” (93), que cambia de máscaras y se transforma en otros personajes, incluso cambia de sexo. Este tipo de personaje transexual responde al denominado *género fluido*, aludido en el apartado 3.1.2.4 en relación a *Juan sin tierra* y que se desarrolla perfectamente en *Makbara*, entre otras. Por

su parte, Veljovic (2014) opina que el juego neofantástico es el que produce el intercambio de cuerpos a través de las metamorfosis de los protagonistas (2014: 224). Pero este fenómeno no solamente es nuevo en Goytisolo, sino que se corresponde con parte de su teoría ficcional: “No se dan cuenta de que las ciudades, como las personas, son mutantes. En mi novela todo es mutante, ya has visto que los personajes cambian” (Goytisolo, 2008d: 75). Es más, el personaje de Alicia remite directamente a *Paisajes* por un doble motivo. Por un lado, recuerda al personaje Agnes y, por otro, al de *Alicia en el país de las maravillas*, cuyo autor, Lewis Carroll, era influencia evidente de *Paisajes*, y además, por si no quedara suficientemente claro, una de las secuencias juega con el título al denominarse “«Alicia» en el París de las maravillas” (67-8).

La ironía está en que en la obra se parodia al personaje del Monstruo, que había surgido en *Paisajes* como parodia de la figura proyectada del autor, por lo que se caricaturiza la caricatura inicial, e incluso cuenta con evocaciones de él tiempo atrás.

#### **4.2.4. Espacio vs. Tiempo.**

En otro orden de cosas, al igual que el personaje que toma como referente (el Monstruo de *Paisajes*), este Monstruo se construye determinado por sus coordenadas espacio-temporales, sean cuales fueran en este texto. De este modo, se retoma la idea de personaje como “marginado que hace de la errancia sin objeto una forma de ser cultural, social y antropológica” (Rodríguez Abad, 2009: 467), aunque, como apunta Jelica Veljovic, la figura del exiliado “sufre una refiguración, tomando una posición distópica” cuando “comienza su viaje transdimensional: ¡desde el Más Allá, hacia el Más Acá!” (2014: 221). Por tanto, el personaje padece un doble exilio, de su país y de su tiempo, como ya sufren otros personajes de Juan Goytisolo.

Ese espacio en el que se mueve, denominado “universo virtual”, no puede ser más indeterminado y las diferencias entre lo que puede considerarse Más Acá o Más Allá no resultan nítidas ni siquiera para el propio monstruo: “¿Era un mundo real o irreal, abstracto o material, sutil o craso?” (*Exiliado*: 27), por lo que no se decide por ninguno: “No espera nada de este mundo, ni del otro. Los conoce a ambos y prefiere un limbo en el que pueda permanecer para siempre en un nebuloso estado de quietud y distracción” (147), ni siquiera su París evocado. Prefiere, pues, la errancia aleatoria: “¡La educación por el viaje, la apertura al Otro, el diálogo entre culturas! Decidió al fin vendarse los ojos y escoger al azar. La suerte, conjeturaba, le conduciría por el buen

camino” (19). Sin embargo, aunque parezca lo contrario, la idea del universo virtual como destino de errancia para el Monstruo no diferiría tanto de su barrio parisino, el Sentier. Según Marco Kunz, éste quedaba definido como “una especie de Aleph borgesiano donde coinciden los habitantes de todos los países del mundo [...] y se hablan las más diversas lenguas: es Babel, pero no entendido como castigo divino, sino como celebración eufórica de la pluralidad moderna de códigos” (Kunz, 2003: 139).

En definitiva, se trata de un texto para el que se recomienda la lectura “en clave de farsa y parodia” (Ayala-Dip, 2008), como evidencian algunos de sus sucesos<sup>94</sup>. Incluso el mensaje que se desprende en forma de teoría de la novela, que lo relaciona directamente con *Paisajes*, destaca lo antitético: “Para reconstruir resulta indispensable destruir”<sup>95</sup> (*Exiliado*: 112). Para limpiar el aire que diariamente respiramos, debemos contaminarlo de antemano. Para vender productos ecológicos, habrá que infectar el mundo con nuevas especies de virus y bacterias” (112). También se relaciona con la anterior la poca fiabilidad del narrador en forma de metáfora que se hace explícita en la secuencia “Las reglas del juego”: “Desconectar al enemigo con planes ficticios y señuelos trampa. Orientarle hacia pistas que no llevan a ningún sitio” (101). Por último, el propio texto contiene también reflexiones en relación a su sentido y su lectura: “Las tentativas de indagar en las razones de su venida al mundo y de su abrupta salida de él se estrellaron contra la ficción y el absurdo de cuanto nos rodea” (152).

### 4.3. Profecías cumplidas.

Si de acuerdo con G. Scarpetta, la “fuerza” de un libro como *Paisajes* reside en la duda que se va sembrando (1995: 25), tendríamos que retomar algunas declaraciones del autor, según las cuales, se reconoce en este aspecto heredero directo de la poética creativa de Cervantes; así: “El Territorio de la Mancha es el de la Duda. Todo resulta incierto en él, todo contradice y pone en tela de juicio lo ya escrito y leído, y esta incertidumbre constituye el germen de su universalidad creadora”<sup>96</sup> (Goytisolo, “Nuestra filiación cervantina”, 2010d).

---

<sup>94</sup> Por ejemplo el relato alegórico sobre el presidente de un indeterminado país contenido en la secuencia de crítica política “El uno y único” (*Exiliado*: 129-131).

<sup>95</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>96</sup> Reclama, además, para el *Quijote* su capacidad para hacer nuestros sus desengaños y perplejidades y añade que el personaje enloquecido recupera de la tradición medieval y erasmista la figura del “loco que les permite decir su verdad tras la máscara de la risa” (Goytisolo, “Nuestra filiación cervantina”, 2010d).

Esa duda hecha novela le permite explotar su libertad creadora a través del alejamiento con la novela tradicional, por lo que no importan la verosimilitud ni la causalidad narrativa. Y, además, la paradójica consideración de la *destrucción creadora*, que se había manifestado a partir de la trilogía y que muy bien vio Linda Gould Levine, le permite ahora interconectar entre lo que Estrella Cibreiro denomina “finalidad apocalíptica y génesis literaria” como paradoja central, lo cual, por otra parte, le permite “desechar y reinventar simultáneamente, en un proceso de creación quimérica y anticonvencional que denuncia, mediante una poderosa parodia, la decadencia de la sociedad occidental” (Cibreiro, 2001: 36). Esto es, unir el nivel discursivo y simbólico para conformar un “espejo textual de la complejidad y confusión del mundo moderno” (37).

En este sentido, las pretensiones de una obra y otra serían similares puesto que su poética compositiva responde a un procedimiento de desorientación interna y al reflejo de la confusión del mundo contemporáneo, tanto el profético de 1982, como el ya cumplido de 2008. A nivel textual, el desconcierto se da, pues, entre personaje, narrador y la idea de autoridad<sup>97</sup>.

Respecto a la identidad resultante, hallamos un sujeto donde ésta es ambigua y voluntariamente engañosa, evidente en las relaciones entre narrador y protagonista, además de proponer su propio juego con el lector a partir de la categoría del narratario. A su vez, esta identidad tiene mucho que ver con el espacio, metáfora simultánea de la poética de la novela. Así, en la secuencia “Espacio en movimiento”<sup>98</sup>, se produce un rechazo al París intelectual, al que antepone otro: “Lo que le atrae –y responde a sus gustos lamentablemente grotescos- es el París alógeno, poscolonial, barbarizado de Beleville o Barbès, un París que no tiene nada de cosmopolita ni culto, sino iletrado y meteco” (*Paisajes*: 160). Es decir, el espacio que busca es heterogéneo, como lo será la personalidad del sujeto errante que lo protagoniza:

---

<sup>97</sup> El comienzo de *Paisajes* versaba así: “El autor agradece a los corresponsables anónimos de Libération su participación en la obra; a su presunto homónimo, el remoto e invisible escritor «Juan Goytisolo»”.

<sup>98</sup> Noción goytisoliana.

El hormigueo de la calle, su frondosidad creadora, le procuran diariamente un espectáculo continuo, variado y gratuito [...], saborea la presencia fluida e incesante del gentío, su movilidad desordenada, su diáspora febril por la rosa de los vientos. La paulatina deseuropeización de la ciudad –la emergencia de zocos y hammams, venta ambulante de tótems y collares, pintadas en árabe y turco- le colma de regocijo. La complejidad del ámbito urbano –ese territorio denso y cambiante, irreducible a la lógica y programación-, invita a cada paso a trayectos versátiles, que tejen y destejen, lienzo de Penélope<sup>99</sup>, una misteriosa lección de topografía (160).

Es decir, se exhibe una imbricación de categorías narrativas y coordinadas cronotópicas como metáfora de lo que es la propia existencia humana: “La transparencia y brutalidad de las relaciones sociales del Sentier, su creciente confusión de lo público y lo privado, configuran lentamente un mapa de la futura ciudad bastarda que será al mismo tiempo el mapa de su propia vida” (*Paisajes*: 162).

Pero también hay una apología de la marginalidad, presente ya en el ciclo Mendiola, que aquí, cómo no, se convierte en un rasgo inherente de la condición del sujeto: “[...] el derecho a la autenticidad y divergencia no existe y quienes, como yo, lo esgrimimos, somos parias sociales, habitantes del gueto, ciudadanos de tercera clase” (*Paisajes*: 55). Sin embargo, este sentirse diferente ya no supone un conflicto identitario, sino que, como sabemos el resultado de su ciclo anterior, se lleva con orgullo: “Con el despego que le procura su voluntaria marginalidad” (*Paisajes*: 119).

Muy consciente de que esto lo relaciona con la identidad literaria recientemente asumida con la trilogía, conecta con algunos motivos de estos textos, con su propio pasado intertextual. De manera que en las referencias a las máscaras, una de ellas evoca a la donjulianesca: “Sin necesidad de introducir y espachurrar puñados de moscas entre las páginas de los clásicos, como cierto oscuro y maligno escritor en una modesta biblioteca de Tánger, podéis liberaros no obstante de vuestra torpe e inútil melancolía” (*Paisajes*: 173). Es una auto-parodia de los personajes que se ha sido, pero también anticipa ideas que cristalizarán en otras como *Virtudes* (que contiene, a su vez, reminiscencias a *Señas*), tal es el caso del espacio de la clínica bajo la apariencia del jardín y el sentimiento de peligro indeterminado que se vive allí:

---

<sup>99</sup> Nuevamente esta metáfora, señalada en el apartado 3.4.1. Ver capítulo 9 de la III parte.

Estoy en un jardín, con otros escritores e intelectuales tullidos y decrepitos, paseando silenciosamente por el césped, bajo la mirada escrutadora de varias enfermeras corpulentas, protegidas con perros y cascos.

La cultura a la que pertenezco acaba de ser barrida por un azar de la historia -una posible hecatombe natural, quizás una malhadada explosión atómica- , y yo soy su único representante y testigo. Debo por consiguiente reunir mis fuerzas y concentrarme por emprender el difícil y laborioso rescate: salvar el recuerdo de lo que ha sido. Hay que compilar el oteka (*Paisajes*: 189).

Al mismo tiempo que encontramos fragmentos genéticos de la futura *Virtudes*, también se adelanta una idea fortalecida a partir de su desgarradora experiencia en Sarajevo, la del memoricidio, la aniquilación de un pueblo por medio de la destrucción de su pasado y las facetas de su cultura:

Mientras camino abrumado con el peso de mi ingente responsabilidad de lingüista, poeta, gramático, etnólogo, científico e historiador [...] El jardín de nuestra casa de reposo es como el patio desolado de una gran cárcel y nos movemos con la inquietud y desorden de una colonia de insectos amenazada de inminente destrucción (*Paisajes*: 190)

Lo que se va anunciando como premonición cada vez se ve más próximo, se avecina un drástico final: “Los síntomas que diariamente se acumulan no dejan lugar a dudas: el apocalipsis, tu apocalipsis, ha comenzado” (*Paisajes*: 191). A partir de éste se iniciará *Exiliado*, ya anticipado en *Paisajes*: “Pero el palimpsesto o negativo a medio revelar que emerge poco a poco de tus tenaces y afanosas calas ya no será ningún poema de Yalaluddin Rumi a su amigo y maestro derviche: es una emigración al más allá” (272). Esa premonición de saberse próximo el propio fin no conlleva una reflexión sobre la gravedad de ésta, sino que configura y embrolla aún más la identidad de este sujeto.

Como veremos después, se le añade una característica más, aunque no por ello deja de tener conexiones con su pasado, plausibles en la autorreferencialidad presente en *Exiliado*. Ahí se encuentra, por ejemplo, la figura del Monseñor pedófilo, aunando las sugerencias de *Paisajes* con su obra del año 2000, *Carajicomedia*. Al de esta última nos recuerda algunas veces:

En cuanto a Monseñor, el enamorado de Jesucristos, conjuga su amor etéreo con la afición juguetona a los niños. Cree erróneamente que nuestro difunto héroe comparte sus gustos, sin saber que la profesora sueca<sup>100</sup> prueba en su tesis que el verdadero objeto de sus deseos fueron inmigrantes bigotudos que exhibían y cimbreaban lo suyo en cines y urinarios públicos (*Exiliado*: 77).

No obstante, recoge características del sujeto de *Paisajes* en la mayoría de ocasiones, mezcladas con otras referencias de sus protagonistas literarios:

Ya no aguardaba a las niñas a la salida de las escuelas con su ratoncito blanco, como su presunto alter ego en el Más Allá. Tampoco acecha en los lavabos a los bigardos que se restriegan con desparpajo la abultada bragueta y se atusan el mostacho. Todo eso pertenece a un pasado real o imaginario, pero ajeno a su actual condición. Tal vez sobrevive o sobrevuere, como su autor, pero se siente libre. No busca nada ni necesita disfrazarse con la gabardina, el sombrero y las gafas ahumadas (*Exiliado*: 147-8).

En un intento por ir más allá, a esta identidad que se muestra ambigua y heterogénea, errante, marginal y que abarca los estados de su memoria pasada, incluye también todos los tiempos y todos los espacios: “Su militancia es múltiple, tentacular, polimorfa: abarca el espacio geofísico y cultural; el pasado, presente y futuro; las tropelías e injusticias ya olvidadas de la Historia” (*Paisajes*: 248). Gómez Mata y Silió Cervera explican el significado de la noción de palimpsesto en esta obra:

Goytisolo utiliza esta interpretación de la ciudad como espacio semiótico para elaborar su concepción sobre el palimpsesto. Este quedaría definido como un espacio que abarca en su sincronía todos los tiempos del pasado, y por tanto implica la disolución de los distintos espacios y de los distintos tiempos, así como la imposibilidad de interpretar a unos de manera separada de otros. De esta forma, tiempo y espacio aparecen como dos categorías inseparables (Gómez Mata y Silió Cervera, 1994: 131).

Hacia el final se produce una totalización y textualización, como no podía ser de otro modo. Este desenlace, que en *Paisajes* toma la forma de la crónica de una muerte anunciada, se concreta en la secuencia “La Ciudad de los Muertos<sup>101</sup>”. Al morir el

---

<sup>100</sup> Probablemente se refiere a la hispanista sueca Inger Enkvist, una de las investigadoras más conocidas de su obra. Al incluirla, representa un grado más en esa autorreferencialidad, puesto que así incluye además de sus textos, la valoración crítica de los mismos.

<sup>101</sup> En el apartado 2.2.2 ya se hablaba del texto “La Ciudad de los Muertos”, incluido en *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, publicado en 1990. Por él conoceremos la experiencia de Juan Goytisolo en el cementerio de El Cairo, que describe de diferentes formas: “La Ciudad de los Muertos es una abigarrada y fascinadora aglomeración urbana rebosante de vida, con sus barrios modernos y antiguos, humildes y aristocráticos: los holgados solares de clase media y alta lindan con enclaves y zonas en las que la pobreza evoca a Calcuta” (Goytisolo, *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*: 95). Poco después llega a



sujeto, alcanza la condición holística, materializada en una especie de confluencia entre poética de la escritura y representación identitaria:

[...] desmembrado y hecho trizas como tu propio relato alcanzas al fin el don de la ubicuidad te dispersas de país en país de ciudad en ciudad de barrio en barrio [...] la metrópolis futura la encuentras aquí: ruinas vestigios escombros de una próspera civilización arrasada: portal ennegrecido de difunta estación vías de ferrocarril invadidas por la maleza bosques improvisados sobre viejas arterias espacios verdes borrándolo todo: macizas embajadas de aspecto selvático búnkers tapizados de hiedra rieles de tranvía perdidos en la arena viejo puerto fluvial transformado en jardín (*Paisajes*: 282).

El pasado y el futuro quedan condensados en un tiempo alternativo que los contiene a ambos. Paralelamente, esto quiere ser representado también en la propia apariencia y presentación del discurso, eliminando signos de puntuación. Prosigue el texto en esta idea, añadiéndose a estas coordenadas espaciotemporales la sugerencia a la Ciudad de los Muertos como simbolización que se acerca a lo que quiere encarnar. A su vez, el sujeto se fusiona con la literatura en ese proceso de textualización al que nos hemos referido:

el tiempo ya no apremia su tiranía ha cesado: puedes callejear escribir extraviarte en el doble espacio de la cives y el libro inventar trayectos laberínticos desorientar desorientarte: esparcir la materia narrada al azar de sorpresas e imponderables por toda la rosa de los vientos: textos-villano a merced del aire vehículos de leve polinación: las urbes-medina en que te has doctorado errando por ellas tal perro sin dueño se cifran ahora en un ámbito único: cementerio cairota de los mamelucos miserable y soberbia Ciudad de los Muertos [...] zigzaguo entre tumbas: vivir soñar comer defecar copular en la tibieza del claustro materno: contemplar desde túmulo o fosa la brillante farándula de ruiseñores congregada en la ópera: cogidos de la mano haciendo reverencias y pasos de baile robándose luz frente a las cámaras saludando alborozadamente al público: reír reírte de ellos: escribir escribirme: tú yo mi texto el libro

yo: el escritor

yo: lo escrito

lección sobre cosas territorios e Historia

fábula sin ninguna moralidad

simple geografía del exilio (283)

Es el destino del exilio, la errancia, “Mi ideal literario: el derviche errante sufi” (*Paisajes*: 270). Bajo esta expresión aúna todas las posibilidades.

Como indica Jelica Veljovic en su teoría de la identidad a partir de *Exiliado*, lo que el escritor hace es subrayar la línea que difumina la identidad, la cual también

---

afirmar que “la diferencia entre vivos y muertos, paralelamente superpuestos en los mausoleos y esfuminados de modo gradual en la sombra, es una simple cuestión de tiempo y matiz” (98).

atraviesa la del espacio y el tiempo. Esto, a su juicio, va en estrecha consonancia con la concepción del sujeto posmoderno:

El desarrollo de personalidades marginales o alienadas, como es el Monstruo del Sentier, ya fue señalada en los años sesenta en la obra de Goytisolo y vinculaba al autor a la poética del Posmodernismo [...] Siendo alienado y centrifugado a la Otredad, el Monstruo del Sentier resurge como un sujeto posmoderno: descentrado, por ser desgarrado entre el Más Acá y el Más Allá, y afectado por el continuo juego de roles y cambio de identidades (2014: 225).

Lo que apunta Veljovic que les ocurre a estos individuos, cuyo modo de vida es la alienación cronotópica, es que se ven inmersos en un proceso de desindividualización o disolución identificativa.

Pues bien, en sintonía con esta idea de desidentificación, la vemos materializada en *Exiliado* en una secuencia con un revelador título, “De la nada a la nada”, en la que leemos lo siguiente:

[...] asumir los sucesos más destacados de una vida que no fue la mía: atribución de obras ajenas o jamás escritas; origen, estudios, viajes y parentela, confusos o inventados. De haber sido otro, un ente ficticio cuyos trabajos y andanzas me deparen sorpresa y alivio. La verdad de la historia se fija en la letra. Nada quedaría entonces de mí sino el sueño de una irrisoria existencia. La de un asteroide fugaz, sin estela, condenado por el ruido y la furia del mundo a una brusca y silenciosa extinción (151).

#### **4.4. El sujeto bajo la deformación humorística.**

Por último, parece claro que ambos textos pueden interpretarse como alegoría del mundo. Éste aparece atrapado entre el consumismo y la manipulación del terror y, en los últimos tiempos, también dominado por el terrorismo como espectáculo. Juan Goytisolo muestra el espacio de la muerte, del más allá, pero como mero absurdo, tanto es así que es Internet el que conecta ambos mundos. No obstante, si recordamos la filiación de *Paisajes* con *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, convendremos en que esta obra nos habla también sobre la estupidez y, por consiguiente, también su continuación. De modo que todo está filtrado por el humor o, siguiendo a B. Adriaensen (2007), la plasmación del relato se ofrece con lúdica ironía. El humor permite, no lo olvidemos, una posición de distanciamiento. Como ya se ha expuesto, existe una relación directa entre la caricatura que se construye en *Paisajes* y la de *Exiliado*, conformada a partir de la anterior; es decir, resulta una parodia de la parodia de sí mismo. Respecto a esto,

Goytisolo ha ofrecido claves de lectura; “Es un libro que solo puede interesar a los lectores que tengan sentido del humor” (Goytisolo, 2008e: 12), declaraba en relación a *Exiliado*. Esa visión queda legitimada por él como óptima para componer su mirada hacia el mundo y, por supuesto, hacia sí mismo: “Yo creo que el humor, por corrosivo que sea, siempre resulta estimulante. Es una forma distinta de hacernos ver la realidad” (12).

Desde la perspectiva de su evolución literaria, podríamos aproximarnos a *Paisajes* teniendo en cuenta que recupera de *Juan sin tierra* la metaficción y le añade una manifestación del carácter lúdico que pueda formar parte de la creación artística, esto es, que sea implícito.

Por otra parte, Víctor Bravo Arteaga, en su explicación del humor en la literatura, recupera a Bajtín. Gracias a éste se entiende mejor la puesta en escena de la alteridad, que se hace consciente de un mundo dual y, además, muestra la risa y la máscara: “El primer elemento parodiado en la narrativa occidental va a ser el héroe, y a través de esta parodia, en Rebelais, Cervantes y Sterne, se va a constituir el discurso de la modernidad” (Bravo Arteaga, 1993b: 44). En este sentido, la construcción del personaje del Monstruo es muy cervantina, un héroe que ya no será glorioso, sino tragicómico. Sin embargo, no solo bebe de la modernidad cervantina, sino que, hijo de su tiempo, el Monstruo es una hiperbolización de la identidad del hombre moderno, más allá de sus límites, “ha transformado la ironía en perspectiva de una visión del mundo”, con una conciencia crítica que le otorga “en los momentos de mayor lucidez o vértigo, el poder de separarse de las identidades, de los imperativos, de cuestionar las evidencias y presupuestos de lo *real*, y asomarse, con la lámpara de la reflexividad, al abismo de la negatividad y de los estremecimientos” (1997: 9).

Los textos goytisolianos aquí presentados participan, pues, de cuatro principios: la ironía, la paradoja, el absurdo y la parodia. Según la visión de Bravo Arteaga, la ironía evidencia la dualidad del mundo y la paradoja lo transgrede; por su parte, el absurdo asume este sinsentido y lo manifiesta. El propio Goytisolo lo manifiesta de la siguiente forma en relación a *Paisajes*:

[...] la novela es una inmensa carcajada ante el espectáculo de la ciudad del futuro, que es ya la del presente: la cosmovisión de la hecatombe diaria que se avecina. Su héroe, un personaje proteico –mediocre, minucioso, obseso–, se identifica con el barrio en que vive y reproduce o clona sus contradicciones, escucha, ve, fantasea, imagina toda suerte de situaciones conflictivas de las que sale siempre malparado (Goytisolo, *Obras Completas III*: 36).

Si aplicamos algunos conceptos de Bravo Arteaga (1993b), observamos que la identidad, que es lo que nos interesa principalmente, es enfrentada mediante la parodia. De modo que hay una imitación (donde recupera, por ejemplo, elementos biográficos), pero también una degradación. Es una afirmación y una reconstrucción simultáneas. Y la mirada del escritor está dirigida, a su vez, a través de una conciencia irónica. Esta última se expresa, por un lado, mediante la paradoja o el absurdo como procesos centrados en la *diferencia* (atribuibles a la visión del mundo); y, por otro, apuntando a la *identificación*, mediante la parodia y lo grotesco (para el cuestionamiento de la identidad). Por su parte, la alegoría y el humor nos servirán para reconstruir todo ello en el texto literario:

Entre las cegueras del existir, la modernidad le ha dado al hombre la conciencia de los abismos, el estremecimiento de la alteridad, de la discontinuidad, del sinsentido; y le ha dado, en el fondo de vértigo de esa conciencia, el atisbo, quizás indestructible por necesario para el existir, de la reconstrucción, la posibilidad, siempre, de otro sentido, de las infinitas formas de la esperanza y de la utopía (Bravo Arteaga, 1997: 139).

Este sentido de autoparodia grotesca es lo que dirige esta autobiografía ficticia hacia la autoficción: “El personaje –una caricatura autobiográfica que reproduce algunos de mis rasgos y coordenadas” (Goytisolo, *Obras Completas III*: 36). De modo que lo grotesco se ofrece como resultado de subvertir el resultado del ciclo Mendiola:

[...] la crítica de esta tradición debería seguir más bien el camino que nos muestra Goya. Es decir, una alianza integrada de la razón crítica con la imaginación que adopta a veces la forma engañosa de la alucinación, la locura, pero en estos delirios, en estos sueños, en estas evasiones oníricas de Goya encontramos una crítica mucho más eficaz, mucho más real del mito español que si nos mantenemos a un nivel puramente racional como hicieron los ilustrados (Goytisolo, 1976: 350).

En la crítica que proponía con los textos de la trilogía había algo de esto, es decir, de la mirada del pintor, aunque también del esperpento de Valle-Inclán o el cine Buñuel. Por su parte, en *Paisajes* ha asimilado este aspecto grotesco y se convierte en el rasgo principal de deconstrucción del sujeto literario que representa. Y esto último es tremendamente significativo, puesto que no podemos perder de vista que Juan Goytisolo está proyectando una identidad ficcional. En el caso de *Paisajes* y después en *Exiliado* se ha observado la deformación en la composición del personaje, pero acompañada, además, por esa textualización a la que nos referíamos. Linda Gould

Levine, al referirse a *Exiliado*, que, a fin de cuentas, cierra la trayectoria de retratos ficticios que sobre sí mismo ha realizado, señala que simboliza un buen ejemplo de esa reivindicación de la libertad en tanto y cuanto reclama que le dejen existir como “ente ficticio” (Levine, 2015: 189). De modo que con su despedida de la escritura de ficción se reafirma en esa identidad puramente literaria que comenzó a fraguar allá por los años sesenta y que le ha permitido vivir, más allá del mundo tangible, en su propia literatura.

En suma, tanto *Paisajes* como *Exiliado* asumen el prisma del humor, la parodia y la metaficción para construir al protagonista, que a su vez mantiene una relación de contradicción y desconcierto con las figuras del narrador y el autor. Planea la dispersión por todo el texto, pero no solo como metáfora del sujeto, sino también del espacio por el que tiene que deslizarse; territorio que es también móvil, por lo que quien esté dispuesto a habitarlo tiene que asumir el exilio y la errancia como destino. El texto concebido aquí como palimpsesto permite abarcar tiempos y espacios y un ciclo continuo de creación y destrucción. La identidad resultante es la manifestación de la confusión y la desorientación, pero también de la libertad que lleva implícito convertirse en *rompesuelas*.

*El texto es pues [...] una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan*  
(Kristeva, 1978: 147).

## 5. PROYECCIÓN Y FUSIÓN

Para este capítulo tomamos en consideración algunos procedimientos de reescritura literaria, como son los fenómenos intertextuales, la parodia y la fusión mítica. Así, las tres obras (*Virtudes*, *Saga* y *Carajicomedia*) llevan a cabo reescrituras de textos de autores que sirven de inspiración para la composición de las mismas, pero al mismo tiempo la identidad del personaje goytisoliano (que una vez más se mueve en el juego entre autor y narrador) se configura en cada una de ellas a modo de fusión con su precedente, aunque con particularidades especiales para cada uno de los casos.

Para referirnos a la intertextualidad, hay que tener en cuenta que se trata de una noción muy popular dentro de la semiótica francesa, sobre todo a partir de la publicación de Julia Kristeva de « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », publicado en abril de 1967 en *Critique*, 239, reseña del libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde rebautizaba la “dialogicidad” de Mijail Bajtin.

En cuanto al término *fusión mítica*, lo utilizamos como generador de nuestra idea de proyección en las novelas tratadas en este capítulo. En ellas, el escritor se apropia de un personaje, lo saca de su tiempo y espacio y lo inserta en un nuevo contexto y un nuevo discurso, de manera que el lenguaje se mistifica con el de la propia novela, creando una nueva palabra mestiza. Antonio Prieto, en su ensayo “La fusión mítica” establece tres vías: con un argumento mítico, con un personaje mítico y con un personaje real al que la historia o la leyenda le han concedido la atemporalidad del mito (Prieto, 1972: 142). Escogemos el siguiente fragmento para definirla:

La fusión mítica es plena comunión, mutua posesión para crearse en un tiempo nuevo que se conquista como atemporal [...] Pero no basta, claro está, tratar una argumentación clásica, mítica, para realizar y realizarse en la fusión mítica [...], no es realizar la fusión mítica si no se siente la propia palabra (y su tiempo de vida) en la palabra (y el tiempo) que se expresó míticamente hasta crearse (como necesidad de vida) en atemporalidad [...]. Darle tanto tiempo nuestro (y tanta vida) al mito, en plena fusión, que se crea un nuevo desenlace, una nueva posibilidad mítica [...]. El mito, la fusión mítica, ha caminado en su atemporalidad (157).

Este concepto de Prieto nos sirve para aplicarlo en nuestro análisis, no sobre personajes míticos, sino basándonos en procedimiento similar. De modo que existen dos tiempos fusionados entre San Juan y el protagonista de *Virtudes*, donde se crea un nuevo tiempo en el que convergen las experiencias de ambos. Por su parte, la trayectoria de Karl Marx va pareja a la del escritor protagonista de *Saga*, y que Marx aparezca descontextualizado posibilita que coincidan en tiempo y en espacio. Por último, en *Carajicomedia* la potencialidad reencarnadora del personaje hace que pueda asumir las diferentes personalidades de los personajes con los que se sincroniza, proyectándose a sí mismo a través de otros con los que, de alguna manera, quiere establecer ligazón con vistas a la construcción de la identidad del personaje correspondiente en cada caso.

Los tres ejemplos ofrecidos presentan diferentes grados de fusión mítica entre la identidad de los personajes fusionados y sus respectivos textos. Así, *Virtudes* sería el ejemplo más logrado de fusión; en *Saga* la fusión se mezcla con otros procedimientos literarios; y finalmente, *Carajicomedia* ofrece una fusión menos nítida y más compleja.

### **5.1. Las virtudes del pájaro solitario (1988)**

*Virtudes* se publica justo después de sus textos autobiográficos y con ella el autor rinde un particular homenaje a San Juan de la Cruz (1542-1591). Es, tal vez, una de sus obras más herméticas y complejas debido, entre otras cosas, al importante influjo que la poesía del místico renacentista ejerce sobre ella. Para el autor, San Juan de la Cruz encarna “el poder salvífico y el fulgor de la palabra” (Goytisolo, *Belleza sin ley*: 140) y reúne la tensión y la sencillez, al mismo tiempo que es un poeta muy querido por Juan Goytisolo, el verdadero precursor de la poesía moderna. Valora su obra *Cántico espiritual* como “fascinadora en todos los sentidos” debido a que admite “pluralidad de interpretaciones, pluralidad de lecturas: lecturas eróticas, lecturas puramente espirituales” (Goytisolo, 1993: 127). Además, opina que no guarda parangón sino a partir del movimiento de Rimabud, García Lorca, Breton y Octavio Paz.

#### **5.1.1. Presentación general.**

El texto lo conforman un total de seis capítulos, cada uno de ellos con un número irregular de secuencias narrativas. El I ya nos adentra en un universo ambientado por la irrealidad, la inestabilidad y la imprecisión en el que hallamos a unas

mujeres encerradas en un balneario, al tiempo que aparecen personajes que más bien parecen figuras, imágenes y metáforas, tales como el simbólico adefesio -que personaliza el virus del VIH/SIDA-. Asimismo se introducen elementos teatrales y ficcionales en un tiempo que parece suspendido, como si fuera un cuadro pintado. En el siguiente capítulo nos encontramos con la aparente sensación de que lo que ocurría en el I era producto de la imaginación o, tal vez, las reacciones a un tratamiento médico en la vivencia del protagonista; además, nos adentramos en el interior de este personaje y, al mismo tiempo que obtenemos más información, también se nos plantean más dudas. El III es el más significativo en cuanto a la fusión con San Juan de la Cruz, concretamente durante su etapa de encierro, que, simultáneamente, se corresponde en un juego espacio-temporal con el enigmático encierro del personaje, que poco a poco va obteniendo más claves sobre su reclusión. En el IV conocemos la perspectiva de otro de los personajes, el señor mayor vestido de blanco, mientras seguimos inmersos en el caos y la confusión en un proceso doble de identificación y desdoblamiento, con continuos saltos temporales. En el V reaparece el escenario de la terraza, se intensifica el tema de la supuesta enfermedad o infección que padecen las personas encerradas y se siente próximo su exterminio. El último se corresponde con la asamblea de los pájaros, la aparente transustanciación sufrida entre humanos y aves.

La atención crítica que ha recibido la obra ha destacado, sobre todo, la riqueza del lenguaje. En este sentido, el II Seminario de Estudios Almerienses dedicado a Juan Goytisolo, celebrado en 1989, se dedicó exclusivamente a esta obra, en cuanto a sus particularidades literarias y lingüísticas, pero también a su idea de compromiso. Para Bouzalmate Houssein, este compromiso se deriva de la concepción de la literatura como mundo de dudas y preguntas, más que de certidumbres y respuestas: “El compromiso de Goytisolo es, pues, un compromiso con lo absoluto, porque la palabra es un absoluto” (Housein, 1990: 105). Y precisamente sobre esta idea explica que:

[...] es, pues, una apertura y no una cerrazón, es creación y no imitación; porque la literatura es una libertad que se conquista día a día y no una libertad que se conserva. La palabra literaria no es apolítica, sino simplemente polisémica [...]. Esta nueva senda emprendida por Goytisolo le hace elucidar el viejo dilema entre: afán moral y afán estético. Nuestro autor opta por la heterogeneidad y complejidad del ser, que no es más que la polisemia de la palabra (1990: 105).

En cuanto al tipo de lenguaje empleado, la crítica ha resaltado su lenguaje polisémico, metalingüístico, o, incluso, sus matices humorísticos y paródicos (Llored,



2009a: 19-24); permite profundizar en las posibilidades lingüísticas como, por ejemplo, las formas de las palabras, el rodeo de sus variantes sintácticas y figurativas unidas por su sentido, etc. (2009a: 52-53).

Respecto a las características textuales, obviamente lo más llamativo es la intertextualidad con la obra de San Juan de la Cruz puesto que, tal como reconoce en los agradecimientos, vertebra toda la obra. Concretamente es el tratado de *Las propiedades del pájaro solitario*, texto por ahora no encontrado, lo que le justifica mayormente la génesis creativa. Por otro lado, Goytisolo se hace eco de un suceso que supuestamente le ocurrió al poeta, según el cual tuvo que tragarse uno de sus manuscritos durante su encierro en Toledo. Une el mencionado episodio con el texto perdido e imagina a San Juan devorándolo: “Este episodio me conmovió mucho y fue el origen de mi novela *Las virtudes del pájaro solitario*, en la que muy humildemente traté de devolverle a la cultura española el texto que tuvo que tragarse San Juan de la Cruz” (Goytisolo, *Tradición y disidencia*: 91). Esta noción de devolución se relaciona también con su propia poética cuando defiende que él escribe para devolver a la comunidad lingüístico-literario algo distinto de lo tomado.

Algunos de los aspectos a tener en cuenta en este proceso de intertextualidad han sido advertidos por investigadores como Manuel Ruiz Lagos (1991a) o Luce López-Baralt. Esta última recoge la imagen del pájaro solitario en su doble vertiente: el alma es un pájaro en vuelo y, al mismo tiempo, una alegoría, puesto que tiene cualidades o “propiedades” de acuerdo al método de la alegoría tradicional entre los espirituales medievales y renacentistas (López-Baralt, 1985: 224). En cuanto a la utilización de este pájaro por parte de San Juan, para López-Baralt, las coincidencias pueden establecerse con el símbolo Simurg o ‘Anqa de los musulmanes, pero también existen posibilidades de influencia a partir de los sufíes de lengua persa y no necesariamente con los de lengua árabe; así, en definitiva, se desconocen a ciencia cierta los mecanismos de transmisión (López-Baralt, 1985: 59-72)<sup>102</sup>. Por otro lado, sobre este simbólico pájaro y sus propiedades también se ocupa el poeta José Ángel Valente, que, además, es para Goytisolo, el que mejor ha sabido recoger la tradición lírica de la poesía de San Juan de

---

<sup>102</sup> Sobre las influencias existentes o no de los sufíes sobre San Juan de la Cruz ha escrito más Luce López-Baralt para determinar que, existan o no, lo que no puede negarse es que se muestran convergencias, a pesar de estar exentas de continuidad. Añade que “de la misma forma en que una experiencia erótica muy fuerte llega a resultados parecidos, independientemente del contexto cultural en el que se produce, una experiencia mística llega también, yo creo, a un cierto tipo de imágenes recurrentes, independientemente de que provengan del judaísmo, del islam o del cristianismo, por no hablar de otras religiones que no conozco” (López Baralt, 1985: 129).

la Cruz. Pues bien, para Valente, lo que parece claro es que estas condiciones de las que habla el místico no parecen tener un antecedente claro en la tradición literaria occidental y las recoge: “*La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente*” (Valente, 1991: 21).

Pero además, la influencia del místico es tan profunda que asimila también su proceso creativo. En este sentido, José Lázaro Serrano en su estudio sobre la intertextualidad de la obra, señala que predominan en ésta las citas de místicos árabes y cristianos que aparecen de forma explícita (tomadas del *Cántico espiritual*), pero también solapadas o crípticas; además, también hay alusiones temáticas, iconográficas, y materiales que proceden de ensayos, de modo que la “textografía comentada destruye la tradición y se acompaña de la eliminación del argumento al tiempo que crea un nuevo texto, lo mismo que hace San Juan de la Cruz cuando se apropia de un cantar profano para depurarlo” (Lázaro Serrano, 1990: 134). También Yannick Llored destaca la “relectura de la tradición” que supone un texto como *Virtudes* (Llored, 2001a:18).

Estas conexiones son evidentes a través de las referencias de Goytisolo en su texto relativas a San Juan en conexión con Ibn Farid, lo cual provoca una lectura renovada al conectarlos. Pero también hay alusiones a *La Lozana Andaluza* o a personajes quijotescos como Aldonza Lorenzo, autores como Voltaire y otros tales como Ibn Arabi, Ibn Farid, Mawlana y Al Hallax, y a textos más desconocidos como *Elogio del vino*, *Diván de Chams Tabrizi* o *Intérprete de los deseos*.

Por otro lado, también resultan muy significativas las conexiones con su propia obra<sup>103</sup>. Según Abigail E. Lee, pueden establecerse las siguientes conexiones:

---

<sup>103</sup> En *Don Julián* encontramos un pasaje que es un antecedente del influjo de San Juan en el que se alude a una unión que mezcla erotismo y religión: “ondas y aguas que crecen y se multiplican, acuden, irrumpen, penetran, penetran : sugestivas hipótesis que convergen hacia el lugar del dogma y cristalizan en la alegre noticia : ya entra, ya entra! : obteniendo la beatífica visión al final de la noche oscura : el santo al cielo y la sierpe in situ : aleluya en las colinas y montes de Venus” (*Don Julián*: 181). Del mismo modo, también aparece una secuencia que reelaborará en *Telón de boca* quince años después, en la I parte cuando se presenta a las reclusas en términos teatrales, sometidas “a los caprichos del misterioso inventor de la escena”, que puede que sea “un dios, un chiflado, un demiurgo, un poeta?”. Y no solo aparece ya esta idea de *Deux ex machina*, sino también la del decorado y el telón de boca en relación con la imagen del sol al atardecer: “cabía la posibilidad de rebelarse, descolgar el sol del telón, [...] desafiar el poderío de los altavoces amenazantes?” (*Virtudes*: 22). Finalmente, existen otras conexiones con el texto “La Ciudad de los Muertos” (del que ya se ha hablado) o con *Cuarentena*, mediante la alusión a los ángeles Naquir y Muncar.

Like *Makbara*, the narrator's gender is fluid; like *Paisajes*, a fragmented narrative revolves around the notion of an apocalyptic catastrophe, not fully understood by the narrative voice. And as *Don Julián* conducted a dialogue with other writers, but especially Góngora, *Juan sin tierra*, especially with Cervantes, and *Makbara* especially with the Arcipreste de Hita, so Goytisolo informs us that San Juan de la Cruz's *Cántico espiritual* (Lee, 1990: 197).

Complica, así, su trabajo iniciado y nos sitúa, en palabras de J. García Gabaldón, en “una galería de múltiples espejos”, donde “prácticamente se puede decir que el texto multiplica (y resume) el espacio narrativo, mental y vital de los otros libros del autor” (García Gabaldón, 1990: 92). Continuar en su proceso de asimilación de las diferentes tradiciones que enriquecen la hispánica es lo que Francisco Márquez Villanueva recoge bajo el término *cervantizar*<sup>104</sup>, que, según él, Goytisolo ya había probado en *Don Julián* y *Juan sin tierra* y “más aún ahora con el *Pájaro solitario*, es un afortunado neologismo de formación intencionadamente paralela a judaizar e islamizar” (Márquez Villanueva, 1990: 157). En este sentido, cervantizar quiere decir asimismo: “un voluntario asentarse en un terreno creador calculadamente determinado por lo paradójico. Aunque el nuevo libro explora una de las zonas más siniestras y negativas de la experiencia humana, está hecho, sin embargo, de páginas luminosas y de infinitos escauceos irónicos” (1990: 157). Pero Goytisolo no solo *cervantiza* (o *cervantea*) cuando asume la poética literaria de Cervantes, sino que también este último se cuela de manera intertextual. Acorde con esto, vamos a ver en el siguiente capítulo cómo lleva a cabo una reescritura personal e imaginada de una de las obras mencionadas por Cervantes, pero no encontrada, *Las semanas del jardín*, pero que cuenta con referencias anteriores, en textos como *Virtudes*. En esta última se sirve de la ambientación que le sugiere para usar la mención cervantina en una doble alusión, en tiempo y espacio:

[...] las horas, los días, las semanas del jardín, absortas en incesante, bocacciana plática, reconstrucción minuciosa de lances y aventuras, instantes de dicha y fulgor, de briosa acometividad remansada, realidades o ensueños expuestos con ese afán de esmero y perfección que dicta el exilio, fidelidad escrupulosa a los ritos del mundo extinguido, agujas del reló detenidas en una fecha infausta (*Virtudes*: 19).

Esta puntualización temporal a partir de la referencia cervantina incluye también una reminiscencia a Boccaccio para sugerir la idea que desarrollará en *Semanas*: acción reiterativa consistente en la reinención de historias contadas oralmente, como se sugiere con la siguiente alusión a *Las mil y una noches*. Para ello, también imagina ese

---

<sup>104</sup> Ya mencionado en el apartado 2.2.3.6. en el repaso de la relación de Goytisolo con Cervantes.

espacio ajardinado: “no podíamos salir de aquel espacio acotado, la ficción de un jardín de reposo con sillones, hortensias y vistas marítimas, el sueño compensatorio de un hotel con aires de balneario” (19-20). E insiste poco después en su figuración como “el refugio que habíamos creído hallar en el jardín, en la paz de unas semanas en el jardín entregadas como fugitivas de siglos atrás al cultivo de las artes de Sherezada se había revelado falaz (22).

En *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, libro publicado por los mismos años que *Virtudes*, su autor recopila una serie de artículos sobre sus viajes por el mundo islámico. Algunas de las descripciones contenidas en *Aproximaciones* se cuelan en forma de imágenes en *Virtudes* (y después también en *Cuarentena*, su siguiente novela). Se traslada, por ejemplo, el impacto provocado por la contemplación de los luchadores turcos: “la belleza del cuadro te anega” (*Virtudes*: 44), o “mientras recitabas tu poema esotérico y te entregabas al baile giróvago de los otomanos” (153-4). Esto último se refiere a un momento descrito anteriormente condensado en:

[...]  
convulsiones, fiebre  
habla, habla aún?  
soy de una gente que cuando aman, mueren (*Virtudes*: 152).

Con referencias como ésta, Goytisolo recoge la idea de Asín Palacios, según la cual, la poesía de San Juan de la Cruz está influida por la mística sadilí<sup>105</sup>.

Pues bien, lo que se reconoce con todos estos detalles es que, al igual que otras obras del autor estudiadas en esta investigación, *Virtudes* resulta profundamente autorreferencial. José Manuel Martín Morán ya observaba este fenómeno en obras anteriores “bajo forma de repeticiones discursivas o bajo alusiones a la propia novela

---

<sup>105</sup> Según Miguel Asín Palacios, contrariamente a la creencia de que al pueblo musulmán se le atribuye una psicología sensualista, sin identidad, encuentra en la tribu de los Banu ‘Udra (originaria de Yemen, que era de pura sangre árabe y el significado de su nombre era “Los hijos de la virginidad”) que jamás desmintieron el significado con su concepto de amor: “Soy de una gente que cuando aman, muere”, decía uno de ellos. Por tanto, sus poetas cantaron su pasión amorosa, sin sensualidad, hacia un amor platónico. Añade Asín Palacios: “El misticismo de los sufíes, heredero directo del monacato cristiano, hace suyo este doble ejemplo que le ofrecen los poetas románticos de raza beduina en su vida y en sus versos y los monjes cristianos en sus ascetismo heroico”. Después atribuyen a Mahoma esta interpretación idealista del amor: “El que ama y permanece casto y muere, muere mártir”, afirmación que Ibn ‘Arabi hace suya y la comenta en su *Muhadara* (Asín Palacios, 1984: 414-415). Posteriormente, los sufíes añadieron a ese ascetismo del monacato cristiano una metafísica platónica y panteísta y con ello se alcanza una meta de sutileza para la idealización del amor sexual. Así, Arabi es “el más sutil metafísico que ha tenido la mística musulmana. La mujer amada es en ellas un mero símbolo de la sabiduría divina, del intelecto emanado de Dios, y el amor con que se la desea es una alegoría de la unión del alma mística con dios mismo” (417).

como objeto literario –llegando hasta el punto de provocar el desenlace de algunas-, se extrema aquí” (Martín Morán, 1990: 179); pero este fenómeno cada vez se hace más intenso en su evolución literaria, intensificándose esta “literaturización de la literatura sobre la propia experiencia o la del propio país o cultura”; o lo que es lo mismo: “Ficcionalización de la ficción. Metáfora de segundo grado. Riesgo de romper amarras con el gusto de los lectores y empezar a escribir para los iniciados al saber goytisolesco” (1990: 180).

Otras líneas de estudio seguidas se centran en destacar el tema de la enfermedad. Rosalía Cornejo-Parriego en un análisis del discurso clínico en la obra de Goytisolo determina que es en ésta donde alcanza su culmen, y lo hace a través del protagonismo que adquiere el Sida –central junto a la obra de San Juan de la Cruz y el tema de la identidad-, y a partir de los espacios fundamentales: clínicas de desintoxicación, balnearios y psiquiátricos (Cornejo-Parriego, 1998: 176). Por otra parte, estos espacios de encierro le sugieren a Y. Llored la idea de que el narrador, al estar recluido en infinitud de espacios, tenga la posibilidad de “se trouve prisonnier dans une capsule-cellule verbale” al tener que recomponer el texto de San Juan (Llored, 2009a: 53). Pero la enfermedad, a partir de esta obra, también ha sido interpretada en un sentido ideológico y de interpretación social, al modo que había hecho Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* en 1978 y *El sida y sus metáforas* en 1988, textos conocidos por Goytisolo, amigo de la autora<sup>106</sup>. Efectivamente, la influencia de Sontag se percibe en *Virtudes*, como han descrito, entre otros, Malika Embarek: “Es locura todo aquello que no entendemos y la enfermedad siempre viene de los otros. La enfermedad, lado nocturno de la vida; el cáncer, represión de un sentimiento; el SIDA, paranoia política del Primer Mundo, amenaza mitológica, en palabras de Susan Sontag” (Embarek, 1990: 83); o también Linda Gould Levine, que ha destacado otras particularidades:

---

<sup>106</sup> En su primer libro se centra en la interpretación de las enfermedades –particularmente la tuberculosis y el cáncer- por parte de la sociedad y cómo éstas se significan por medio de la metáfora que, más que como figura retórica, se entiende como mecanismo de comprensión de nuestra realidad. En el segundo de los textos, Sontag muestra cómo el Sida desató una metaforización a gran escala, ligada a la vergüenza y la culpa. Supone ponerse en evidencia como miembro de una comunidad de parias y cumple, además, otra función, “sirve como una proyección ideal para la paranoia del Primer Mundo” (Sontag, 2003: 71).

Goytisolo agota hasta el extremo el potencial del SIDA como metáfora polisémica, pero no para identificarla con una ideología de superioridad moral, como critica Sontag. Más bien es para combatir esta postura y acusar a los mismos acusadores de los disidentes de ser portadores de un virus mucho peor que el virus real o el virus metafórico del inconformismo. Llámese este nuevo virus el virus de la represión en sus diferentes manifestaciones históricas o actuales (Levine, 1990: 229).

Esta enfermedad, pues, aparece personificada desde el principio, asociada a un personaje de forma impactante y atroz, “la zancuda del sombrero y los velos” (*Virtudes*: 16), y descrita como “cruel, insensible, hierática, sañuda con inocentes y desamparadas, aureolada con el halo de su prepotencia, el crudo temor asociado a sus siglas, ese sentimiento de fatalidad que nos abrumaba desde su anunciada visita y conducía a la resignación de las bestias camino del matadero” (16). Después la vemos reaparecer bajo otros apelativos: “la Dama de las dos sílabas” (22), “el maldito adefesio de dos sílabas que nos tienes aquí confinadas” (33), etc. Pero la enfermedad también se presenta como una epidemia infecciosa, a la que acompañan nubes de contaminación radioactiva: “conjura de signos acechantes de la amenaza imprecisa que se cierne, plaga, irradiación, virus, premonición de muerte, augurada irrupción de la desgachada de las dos sílabas con sus piernas zancudas e inverosímil silueta de espantapájaros” (70). Se insiste en esta idea mediante la presencia de investigaciones sobre la enfermedad, medidas para proteger del contagio, etc.

Uno de los aspectos más significativos correspondientes con esta idea lo encontramos en su uso polisémico, conectando la idea de enfermedad contagiosa con la Inquisición y la persecución de intelectuales o el recurso de las denuncias falsas<sup>107</sup>: “una época en la que la destrucción de unos cuantos manuscritos podía aniquilar definitivamente a los testigos de cualquier resistencia a la omnipotencia y orgullo de los jerarcas” (116); también en la consecuencia del exterminio, como las cámaras de gas, o los estadios donde van a ser quemados los enjaulados; o bien, en la noción de contagio. En declaraciones sobre esta obra, su autor explica que juega con la ambigüedad, de manera que los personajes no saben si son víctimas de una radiación o contagiados por una enfermedad física, como el Sida, o intelectualmente, mediante la literatura o ideas peligrosas, e incluso, se añade la noción de limpieza de sangre. De este modo, la enfermedad adquiere mayor complejidad significativa y la capacidad de percibirse como algo negativo y positivo al mismo tiempo. Para los infectados por la enfermedad que

---

<sup>107</sup> Esta idea es recurrente en Juan Goytisolo y llevará a cabo diferentes reelaboraciones. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en *Carajicomedia*, como va a verse a continuación.

reivindica, la disidencia, el contagio y la infección será algo buscado y amado: “[...] si el mal que acababa con él le reducía a un espectro después de la irrupción de la Zancuda en sus capillas y alhamas procedía del licor y saliva del Amado, la plaga era un don sagrado, el castigo una bendición!” (164).

### 5.1.2. Al encuentro de San Juan de la Cruz.

De nuevo encontramos un deliberado juego de confusión entre las categorías narrativas que circulan por el texto. Yannick Llored, en un estudio en profundidad del texto, recoge cómo están multiplicados los cinco cronotopos (Llored, 2001: 31):

<i>El Hammam:</i>	Corresponde a los baños de la calle Voltaire de París y constituye el espacio de los placeres sexuales, así como un lugar metonímico de Oriente.
<i>Una residencia de escritores en un balneario de Crimea:</i>	El narrador yace en su cama y está vigilado por haber recreado la obra desaparecida de <i>El tratado de las propiedades del pájaro solitario</i> .
<i>La celda de un convento del Renacimiento:</i>	El narrador se identifica con San Juan de la Cruz y recobra la voz de éste.
<i>Una biblioteca:</i>	El reino de la censura.
<i>El decorado de una terraza familiar en una casa de la posguerra española:</i>	Donde el narrador rememora angustioso su pasado familiar.

#### 5.1.2.1. (Con)fusión entre personajes.

En esta obra la construcción de los personajes es de por sí difusa o, en opinión de Severo Sarduy, se construyen sedimentados, como bocetos rápidos: “Se superponen a los rasgos que permanecen en el reflejo, como ruinas de una *arqueología facial*, los de un monje perseguido, San Juan de la Cruz en su acoso por los Calzados” (Sarduy, 1990: 18). Además, del personaje reconstruido a partir de las circunstancias de San Juan, también hay lugar para una “encarnación de Juan Goytisolo en una vida precedente”, como define Sarduy, un boceto esperpéntico que se vincula con José M<sup>a</sup> Blanco White, junto con el resto de bosquejos de personajes, confundidos entre sí, “con trazos desmesurados o con *pentimenti* que al velazqueño espejo no disimula, son ‘el’ que

habla, ‘el’ que cuenta la historia. De Ahí, de que sea un sujeto constituido como por estratos, por capas sucesivas, o por injerto de una figura en otra” (1990: 18-19).

Si los personajes son difusos, el narrador, por su parte, es vacilante desde el principio:

[...] se había provisto (me había provisto?) de antemano de un traje de organdí de color lila [...] en una ciudad como ésta, se decía, nada mejor que adoptar las apariencias insolentes de la provocación para obtener el don de pasar inadvertida  
pero era ella o era yo?  
pues me veo, la veo, desde dentro y fuera, con el maquillaje, vestido y sombrero  
(*Virtudes*: 26).

El cuadro de personajes<sup>108</sup> está compuesto por un conjunto de marginados, una especie de *familia* que está en tratamiento para la cura de su enfermedad. Esta comunidad la componen:

- \* Un señor mayor de porte distinguido y sombrero de paja, que se destocaba ceremoniosamente al saludarnos.
- \* Un joven profesor de árabe que estudia la figura de Ibn Farid y que se llama Ben Sida.
- \* El prior de un monasterio griego absorto en la lectura del *Cántico*.
- \* Un seminarista de aspecto piadoso, acompañante o fámulo del Archimandrita.
- \* Un kirghís de edad indefinible vestido con un pijama listado.
- \* Una dama angulosa de atuendo elegante y un cigarrillo filipino encendido en el extremo de su larga boquilla de ámbar.

---

<sup>108</sup> Llored (2001: 33-34) establece algunas correspondencias entre estos personajes y personas reales del entorno o admirados por Goytisolo:

- El señor mayor representa al tío abuelo de Goytisolo, Ramón Vives Pastor.
- El joven profesor de árabe, al gramático y filólogo andalusí Ibn ‘Sida (siglo XI). Es el personaje histórico que le permite la contaminación de San Juan de la Cruz por la mística sufí.
- El prior del monasterio, a J. M. Blanco White, con función paródica en contra del sectarismo religioso.
- El acompañante del Archimandrita, a Eduardo Váquer, amigo de Blanco White.
- El kirghís, a un escritor disidente ruso que Goytisolo vio durante su viaje a Crimea en 1965. Es el símbolo de todos los pueblos destruidos. En la obra recibe el encargo por sus propios carceleros de recomponer la Historia ficticia de un pueblo exterminado cuyo último superviviente es él.
- La Doña, a Juana Calancha, religiosa carmelita que tuvo como confesor a San Juan de la Cruz. Ésta provoca la erotización del lenguaje poético, es el perfecto ejemplo de la hereje perseguida por la inquisición.



Las vacilaciones y cambios de perspectiva de la voz narrativa son continuos y se manifiestan a través de los diferentes personajes. Así, en el capítulo IV se dará una explicación a su encierro, bajo la argumentación de que son investigadores encargados de averiguar desviaciones en su doctrina, para lo cual necesitan de un ambiente propicio para la meditación y a salvo del contagio. Es entonces cuando el personaje encarna al correspondiente con el señor mayor: “se ha mirado y te has reconocido sin posible duda con tu arrugado traje blanco de verano y anticuado sombrero de paja, la estampa sepia y romántica del joven señor mayor” (*Virtudes*: 106). Y poco después:

[...] el señor mayor, la estampa obsesiva del aún joven señor mayor, vestido con su arrugado traje blanco y tocado con el sombrero de paja pese a la glacial temperatura reinante [...], única imagen que conservas, amarilla, borrosa e incierta después de tantos años  
Eras él, como te inclinabas a veces a creer o se trataba de un mero desdoblamiento? (109).

Estos desdoblamientos identitarios provocan una continua sensación de aturdimiento y, desde el principio se muestra la dificultad del narrador para situarse dentro o fuera de un determinado cuadro: “no logras establecer con claridad si estás con ellos o los ves desde fuera de la escena, emboscado en otro lugar del prado” (43). Como tampoco está seguro de si es él el que pronuncia palabras por sí mismo o si hay *otro* que se expresa por él:

[...] el silencio!, por qué este silencio?  
(eres tú quien ha hablado, transformando la pregunta en una especie de grito?) (89).

Esta capacidad de confundirse narrador y personaje, multiplicarse en varios, desdoblarse o mostrarse indefinido se completa aquí con un nuevo fenómeno que venimos anunciado, la (con)fusión del personaje con la figura de San Juan de la Cruz. Es importante insistir en la presencia de la poesía del místico dentro de las creaciones de Juan Goytisolo, puesto que, junto a su paralelo interés por la doctrina sufí, posibilita que se establezcan paralelismos entre sufismo y mística cristiana. Esta relación se imprime en la propia visión de San Juan, puesto que éste también es un claro exponente de la yuxtaposición de elementos poéticos de diferentes culturas: grecolatinas, bíblicas, italianizantes, cancioneril y popular (López-Baralt, 1985).

A partir del capítulo II se van introduciendo claramente las referencias a la poesía sanjuanista y, al mismo tiempo, las que tienen que ver con el propio poeta, al que solo se le había aludido en el capítulo I mediante “el poeta”. Aunque, sin duda, es en el III capítulo donde se intensifica el proceso y se crea la ilusión de estar viviendo en carne propia la detención y encierro que sufrió realmente el místico: “a las profundas cavernas del sentido, que estaba oscuro y ciego, irrumpían con lámparas de fuego un grupo de Calzados, docenas de seglares, gentes de armas, voces que se elevaban hirientes y acentuaban el timbre amenazador según se aproximaban” (79). No obstante, esta especie de reencarnación convive en todo momento con la sensación de duda respecto a lo que se está experimentando: “era verdad, había leído aquella escena en un libro o se trataba de una pesadilla obstinada?” (79). La ilusión de este padecimiento viene acompañada también de la alternancia entre la primera y tercera persona narrativa. Por tanto, la lectura del proceso de fusión de ambos personajes resulta alambicada y confusa, pero no por ello deja de tratarse de un solo personaje desdoblado que aparece en diferentes tiempos y lugares del espacio textual.

La proyección se produce en dirección de San Juan sobre el protagonista de *Virtudes*, pero a la inversa, como si fuera el personaje el que se proyectara sobre el propio San Juan y viviera en carne propia el encarcelamiento. El escritor quiere aportar su particular versión *literaturizada* del encierro de San Juan de la Cruz. Para ello, el traslado espacio-temporal del personaje necesita que ocupe la posición de protagonista y no de mero testigo:

cómo y cuándo se había introducido en la celda? [...] han mandado emisarios a las principales medersas de Oriente a recabar información sobre los shadilíes, están convencidos de que existen puntos de convergencia secretos entre sus poemas y los de los visionarios y místicos de la ponzoñosa secta mahometana, sus espías andan escudriñando las tesis sobre el tema y no se rectan de fotocopiar y apoderarse de nuestros papeles, el señor mayor con el sombrero de paja con quien nos cruzábamos en el balneario fue raptado y sometido a la tortura del cordel y la jarra del agua, querían sonsacarle sus glosas a la lectura de Ibn Arabi e Ibn al Farid pero, avisado por mi fámulo, se tragó las más comprometedoras y arrojó las otras al excusado, el joven profesor de árabe pudo eclipsarse a tiempo y permanece en algún escondrijo huyendo del prior de la Orden y la violencia de sus sicarios, quería comunicarse a toda costa con usted y hacerle llegar un mensaje cifrado que, a última hora, en el apremio de su fuga, no alcanzó a entregarme, corren tiempos muy recios, caminos y fronteras están estrechamente vigilados, los malsines rastrean los pueblos en busca de presa, las sospechosas de enfermedad son sometidas a tests sanguíneos y aparcadas en los estadios, cuando vengán a interrogarle no diga una palabra sobre mi visita, las pruebas de que disponen para incoar el proceso son todavía endeble y debe preparar su defensa contra cualquier vinculación con herejías anteriores y ya condenadas, el lenguaje multiforme e infinitas posibilidades significativas de sus versos les tiene perplejos, la

confusión de espacios, tiempos, temas y personajes les envuelve en un sueño despierto del que inútilmente intentan zafarse, evite sobre todo la relación de la noche oscura con la cámara negra de nuestros éxtasis y derretimientos, la alhama de la Doña sigue precintada y las supervivientes de la visita del adefesio, la de las piernas zancudas e interminables, pueden ser convocadas de un momento a otro para establecer los hechos, nuestra venturosa presencia en los lugares, la menor imprudencia suya, una interpretación literal del entremos más adentro en la espesura, corre el riesgo de ponerles sobre la pista y alimentar las llamas del fuego que nos preparan (*Virtudes*: 83-84).

Las hipótesis de Goytisolo con respecto al proceso abierto en contra de San Juan y el misterio de su obra perdida se mezclan con los sucesos y personajes de la obra aparecidos hasta el momento. Teje su propia explicación de los hechos añadiendo que los captores han recuperado y recompuesto en su residencia de la Encarnación “los fragmentos del *Tratado de las propiedades del pájaro solitario* que no tuviste tiempo de engullir y te limitaste a rasgar, para desperdigarlos en menudos pedazos?” (86).

Tras ese momento de fusión en el que la ficción le permite alternar en el cuerpo figurado de San Juan y en la propia trama de la novela, regresa a la narración anterior con los personajes que comparten su encierro en las mismas coordenadas indeterminadas que se desarrollan los acontecimientos, aportando a la experiencia anterior una clave interpretativa complementaria: “si se trataba tan sólo de un proceso de transferencia e identificación sicopática con el autor de la obra de tantos amores y penas, como sostenía sonriente junto a mi cabecera, por qué me mantenían encerrado en aquel húmedo y cruel calabozo?” (91)

Sin embargo, poco después el proceso de fusión alcanza un grado de intensidad mayor al retomar las razones que Juan Goytisolo presenta para el encierro, en relación a la obra perdida y las influencias árabes sobre el poeta. Se cuestiona, pues, no solamente el uso de la imagen del pájaro, destino de correspondencias (y posibles influencias) entre tradiciones distintas, sino también que el pájaro admite la significación como símbolo de la homosexualidad, por lo que se cuelean reminiscencias a la persecución que el escritor conoció sobre los homosexuales en Cuba, tal como se narraba en *Reinos*:

[...] buscábamos tu *Tratado de las propiedades del pájaro solitario* y no hemos dado con él, te lo tragaste entero como afirman los testigos?, lo has puesto en seguro en algún monasterio de los Descalzos? Gracias a nuestras misiones en tierras de infieles e incursiones en medersas otomanas sabemos que la imagen del pájaro místico aparece frecuentemente en la poesía de la secta sarracena, varios libros heréticos, impresos fuera de nuestros reinos, mencionan su presencia en Kubra, Algacel y Avicena, ábrete, dinos de una vez, cómo justificas estas asombrosas coincidencias?, de qué modo tuviste acceso a unas obras prohibidas e inexistentes en nuestras bibliotecas? quién las

consiguió e hizo llegar a tus manos?, ese pájaro sutil, incoloro, asexuado, tiene algo que ver con los que el regidor de nuestra muy fiel isla de Cuba hizo prender y enjaular recientemente en La Habana?, qué nexos hay entre los adeptos a la noche oscura y esa turba de pájaros capturada en sus guaridas nocturnas y cuya ejecución reclama a voces el público en el estadio? (94).

Tras esto, en el capítulo IV se da a conocer que un día el prisionero, al recibir la comida enviada por sus hermanos Descalzos, encuentra un mensaje en un papel con la firma de Ben Sida, que el recluso utiliza para escribir “algunos versos del Cántico que compone mentalmente y recita de memoria destinados al joven y audaz profesor de árabe” (121). Desde entonces establecen correspondencia a escondidas de los carceleros, misivas que se enriquecen mediante:

[...] citas de Ibn al Farid cada vez más exaltadas y atrevidas, bebimos en recuerdo del Amado un vino que nos embriagó antes de la creación de la viña<sup>109</sup>!, mi espíritu se extravió en él de tal suerte que, sin penetración de un cuerpo en otro, se fundieron los dos íntimamente!, la emoción, ligada al secreto de aquel intercambio amoroso de mensajes, alivia el encierro cruel del poeta, le ayuda a entrever el verbo delirante capaz de traducir, sin traicionarla, su inexpressable experiencia [...], cómo manifestar estados o trances extáticos sin recurrir a una lengua sibilina y ambigua, de infinitas posibilidades significativas?, han hecho distingos pero todo es uno, nuestros cuerpos viñas, nuestras almas vino! (122).

---

<sup>109</sup> *Virtudes* viene introducida por una cita doble. Encabezada por:

En la anterior bodega  
De mi Amado bebí  
(San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*)

Y a continuación:

un vino que nos embriagó  
antes de la creación de la viña  
(Ibn Al Farid, *Al Jamriya*).

En realidad se está sustituyendo la estrofa 26 del *Cántico espiritual*, que sería la siguiente:

En la interior bodega  
de mi Amado bebí, y, cuando salía  
por toda aquesta vega,  
ya cosa no sabía,  
y el ganado perdí que antes seguía.

Como ya hemos adelantado, a Goytisolo le interesará subrayar su idea de que el tratado perdido de San Juan de la Cruz muestra las relaciones del poeta con el sufismo, algo que le parece lo suficientemente sugerente como para reflejar esa relación en sus citas introductorias, pero no solo eso, sino que esta conexión entre versos será recurrente a lo largo del texto. Tal como si de una sinfonía musical se tratase, la composición de *Virtudes* muestra recurrencias como esta, como el *riff* de una canción. Cumple su función poética y, al mismo tiempo, incide en sus propias hipótesis acerca de la poesía de San Juan.

Al mismo tiempo que el prior descubre las conexiones con las fuentes islámicas, el final de este capítulo vuelve a sumirnos en la confusión: “(¿quién habla?, quieren sonsacarle con drogas y engaños lo que no han conseguido con amenazas y golpes?, es todavía el prior de los Calzados o se trata del propio don Blas?)” (130). Finalmente, en el capítulo siguiente no se nos resuelve este desconcierto, sino que se incide en su significación; el personaje encarnado en San Juan reclama un espejo que no consigue obtener, por lo que no puede conocer su estado físico, es decir, no puede llevar a cabo su autorreconocimiento.

### 5.1.2.2. (Con)fusión entre textos.

Junto a lo anterior, se va produciendo también una fusión en el plano textual donde la narración se va contaminando de forma progresiva de la poesía mística. Estos procesos que responden a procesos de intertextualidad suponen una revisión y un diálogo con el autor, tal como manifiesta Jesús García Gabaldón:

*Las virtudes del pájaro solitario* constituye, al mismo tiempo, la lectura crítica y creativa del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, la reescritura de su texto perdido, engullido o censurado, de título similar: *Tratado de las propiedades del pájaro solitario*, y la integración de estas obras en el complejo mundo imaginario del autor. La obra de Goytisolo tiene el mérito de enseñarnos a leer de otra forma la obra de San Juan, poniendo de relieve la libertad creativa e imaginativa de su escritura e insertando la poesía del Santo dentro de una tradición trans-cultural; dentro de una experiencia extrema en el lenguaje que pone en relación la experiencia mística de San Juan con los místicos sufíes como Ibn-Arabí, Ibn-Al-Farid, Al-Attar y Sohrawardi (1990: 92).

Es decir, más allá del imbricado procedimiento mediante el cual Goytisolo ha creado personajes, en su línea, proteicos con una proyección con el propio San Juan de carne y hueso, lo que hace es trascender sus intenciones y, al reescribir el texto perdido, asimila los textos no perdidos componiendo, finalmente, uno nuevo. Crea su obra a partir de citas poéticas concretas, pero también a partir de su personal interpretación de las mismas. Así pues, Goytisolo quiere capturar un sentido concreto de la poesía sanjuanista, el de uso de la palabra sustancial: “San Juan y Goytisolo son contemporáneos por la palabra. Desaparecen las nociones de espacio y tiempo y nos adentramos en el reino de la palabra: en su ambigüedad y misterio, en su metáfora e irrealidad” (Houssein, 1990: 109). Ese sentido que desentraña en la poesía del místico lo descubre también en la poesía de su contemporáneo, José Ángel Valente, heredero

directo del poeta renacentista y que comparte, según Goytisolo, el mismo sentido otorgado a la palabra en el poema: “la palabra poética sólo se cumple o se sustancia en ese borde extremo del silencio último que ella integra y en el que ella se disuelve” (Valente, 1991: 240). Las palabras sustanciales son, por tanto, aquellas que fusionan sencillez y profundidad.

A este respecto, Domingo Ynduráin, como comentarista de la obra de San Juan, especifica que su poesía busca capturar la ambigüedad y la expresividad del discurso empleado como signo de lo inefable; así, San Juan “remite a una no-realidad, se mueve en otro nivel, trascendente, irracional” (2013: 24), por tanto es parte esencial de su poesía el componente irracional, de lo extraño. Y es que la palabra tiene la difícil misión de intentar expresar una experiencia ya de por sí misteriosa. No obstante, al autor de *Virtudes* le interesa principalmente la interpretación según la cual, más allá de la experiencia poética, se puedan trasladar significados del mundo inefable al de la expresión literaria. Lo que consigue, sin duda, es una palabra, más que mística o religiosa, que sea una palabra *literaria*. Interpretación que sigue una dirección similar a la de Ynduráin:

No me crea ningún problema aceptar una experiencia mística inicial porque no sé lo que es tal experiencia [...] y porque, en definitiva, no me importa que sea ese el motor inicial de esos poemas u otro cualquiera: en literatura el criterio de verdad/mentira es anecdótico. Lo que importa es el resultado o efecto que una obra produce. [...] Cabe, pues, concluir diciendo que si los versos de San Juan son poesía, hay inevitablemente una explicación poética (25).

La interpretación de Ynduráin tiene en cuenta, principalmente, la recepción<sup>110</sup>. Lo que Valente sintetiza con otra afirmación: “Destrucción del sentido, apertura infinita de la palabra” (1991: 74-75).

Goytisolo, pues, recupera su poesía en base a los efectos literarios que produce, porque permite interpretarse de muchos modos sin alterar la unidad y sustancia de lo que es; e introduce su lenguaje simbólico y polivalente, por lo que la composición laberíntica del texto no resulta casual. La interpretación de la poesía de San Juan puede hacerse teniendo en cuenta las lecturas religiosas y eróticas y, de algún modo, éstas son recuperables en el texto goytisolesco, pero subordinadas a la lectura en clave poética, en

---

<sup>110</sup> Para Ynduráin el *Cántico* “no presenta una línea coherente y lógica en argumento ni en concordancias sistemáticas con el exterior. Lo que presenta es una línea coherente de efectos que tienen lugar en la cabeza (o sensibilidad) del lector: las evocaciones, alusiones, referencias, etc., crean una serie de impulsos y efectos cuyo sentido no se explica desde el texto de manera lógica: lo que ocurre es que esas líneas se unen en el lector y allí van formando una serie de imágenes perfectamente congruentes” (197).

la que la palabra es polisémica y los textos también<sup>111</sup>. Si la novela se permite imitar la poesía de San Juan, lo hace teniendo en cuenta su red de sentidos y confusiones.

Pues bien, la fusión, como decíamos, se va concentrando en referencias concretas a su poesía, como puede verse en algunos ejemplos:

<b>Noche oscura</b>	[...] nosotros pensábamos que tal vez a qué nosotros se refiere usted? yo? sí, usted, su plural me deja suspenso, que yo sepa nadie le acompaña él es yo? yo soy ella? y así por espacio de horas en vela, dando vueltas y vueltas confuso, abrazado angustiosamente a la almohada, sumido en el ígneo fulgor de la noche oscura, la antesala de la opacidad auroral, el suave umbral de la embriaguez extática ( <i>Virtudes</i> : 58).
<b>Cántico espiritual</b>	[...] entre delirios, caos onírico y acronías sonámbulas, repetías frases a primera vista inconexas, increpadas amorosamente al poeta, le reprochabas el enigma insoluble del Cántico, asumías giros de su lenguaje quebrado y tenso, recorrías la geografía alucinada de sus versos, sus espacios insulares y extáticos, presa de temores y arrebatos mesiánicos, oscilando entre la anchura y lobreguez de su noche espiritual ( <i>Virtudes</i> : 72).
<b>Glosas</b>	[...] qué correlación trazar al efecto entre en la interior bodega de mi Amado bebí y las glosas que en vez de aclarar su sentido conforme a una interpretación ortodoxa lo envuelven en una compleja red hermenéutica redundante y contradictoria? ( <i>Virtudes</i> : 151).

En este estado de desconcierto en el que se van confundiendo en el interior del personaje sus identidades, se incluye también la expresión de los efectos de la poesía, la interpretación de la misma, dudando de si “era posible descifrar las oscuridades del texto” (59). Por consiguiente, se rinde y se deja apresar por la inmensidad y la fusión entre verso literal e interpretación:

<sup>111</sup> Al respecto, apuntaba el propio Goytisolo: “el enfermo no sabe si tiene el virus del sida, si ha sido contagiado por sus lecturas, si no es de sangre limpia como en la época de San Juan de la Cruz, en la que tener sangre manchada, es decir mezclada con judía o mora, era una contaminación. Así, el lector va dudando entre todas las interpretaciones posibles, y todo es posible por la idea de que lo ajeno juega un papel fundamental para entender el texto” (Goytisolo, *Tradición y disidencia*: 107).

[...] no sería mejor anegarse de una vez en la infinitud del poema, aceptar la impenetrabilidad de sus misterios y opacidades, liberar tu propio lenguaje de grillos racionales, abandonarlo al campo magnético de sus imantaciones secretas, favorecer la onda de su expansión, admitir pluralidad y simultaneidad de sentidos, depurar la incandescencia verbal, la llama y dulce cauterio de su amor vivo? pasajes y pasajes de belleza enigmática, incoherencia reveladora de la ebriedad y consumación gozosa del alma, entronque esotérico con la cábala y experiencia sufí, audaz apropiación del Otro en el verso Amada en el Amado transformada! (59)

Los síntomas se hacen más intensos y prolongados y al protagonista se le achaca un estado febril durante su interrogatorio. En él, se da nueva muestra de cómo se despliegan las referencias a su poesía y se adaptan en un texto encadenado por los versos de San Juan adaptados:

[...] en una noche oscura, con ansias, en amores inflamada, oh dichosa ventura!, salí sin ser notada, estando ya mi casa sosegada, furtiva y exaltada, con mi Canto, desestimada aljamas, desconocía antros, cifrando en las alhamas mi deleitable Santo de los Santos, oh gloria de la noche luminosa!, gehena del oscuro mediodía!, las almas temerosas hacia él convergían por las calladas vías enjundiosas, por sendas de crudezas y de humores buscaban conmigo la luz negra, el cerco de presuras y de goces, el rayo de tiniebla donde de tal manera se conoce (95).

Opta por dejarse envolver por el sentido de la poesía que remite “acaso a un universo de irremediable imprecisión de lenguaje en el que cada vocablo asume una aleatoria pluralidad de acepciones?” (151). La polisemia es absoluta. Llored argumenta que ésta se muestra como medio de ayuda para la interpretación del lenguaje poético, pero para “denunciar también la sociedad coercitiva que lo rodeaba<sup>112</sup>” (Llored, 2001: 28). Pero creemos, además, que con ello consigue incidir de nuevo en las coincidencias con los sufíes. Tanto es así que, como en una composición musical, en el texto se repite el verso al que nos hemos referido anteriormente, “en la interior bodega de mi Amado bebí un vino que nos embriagó antes de la creación de la viña” (*Virtudes*: 163), como medio de sugerir este paralelismo -¿tal vez influencia?- con el imaginario místico usado por San Juan. Algo que, por otra parte, se hace explícito al final del V:

---

<sup>112</sup> Al respecto leemos: “cristianos muertos más que cristianos viejos, obedientes a reglas de coro y campanilla, tragaban el camello y colaban el mosquito, confundían grano con paja, buscaban la presencia del Amado en un templo de cantos y no la hallaban en su fuero interior, en la sustancia de sus templos vivos!” (*Virtudes*: 81).



Ben Sida lleva consigo el código del *Elogio del vino* y apunta con el dedo al sibilino verso de Ibn al Farid diversamente parafraseado por sus expositores, uno dice que el vino cifraría no hay más Dios que Dios y la saliva Mohamed profeta de Dios, otro que si mezclas la existencia verdadera (vino) con formas de cosas perecederas, no debes apartarte de Quien amas pues su savia (saliva) emana directamente de aquélla! (151).

Esta concreción de diferentes influencias sobre la poesía de San Juan ocupa el asunto principal del simposio (recordemos que era una de las excusas de su encierro) que mediante un “acercamiento pluridisciplinar” a su obra, investiga diferentes conexiones con “los tradicionales epitalamios judíos”, pero también aparentes “afinidades secretas con la mahometana secta”, por lo que “la indispensable referencia a Ibn Arabí, Ibn Farid, Mawlana y Al Hallax les confundía y alborotaba, la radicalidad de un lenguaje que entroncaba con la embriaguez mística, saliva con vino entremezclados en boca del Amado, sacudía la firmeza de su propio suelo” (88).

Si no se puede probar la influencia entre las vertientes bíblicas y musulmanas de algunas tradiciones literarias, al menos no puede descartarse la hipótesis de transmisión y convergencias a la que el escritor se acoge:

[...] hacerles comprender que la variedad y fluidez de los estados del alma en trance de amor no puedan expresarse sino mediante un lenguaje igualmente rico y complejo como el que hallamos en el *Elogio del vino*, *Diván de Chams Tabrizi* o *Intérprete de los deseos*<sup>113</sup>, persuadirles de que las nociones y símbolos de apretura y anchura, subida al monte, fuente interior, lámparas de fuego o pájaro solitario sobre los que unos y otros trabajamos no obedecen muy probablemente a lecturas furtivas del santo sino a vivencias convergentes en un deliquio y suspensión ajenos al cuerpo de las doctrinas? (88)

Esto se traslada y conecta con el propio personaje sanjuanizado que se plantea las mismas dudas.

En definitiva, el juego lingüístico planteado por Juan Goytisolo a base de relaciones de palimpsesto y reescritura hace que la novela sea un poco menos narrativa y un poco más poética. La poesía de San Juan atraviesa el texto de manera transversal y lo impregna de su misticismo y simbolismo.

---

<sup>113</sup> Pertenecen, respectivamente, a los místicos sufíes Ibn al Farid, Mawlana e Ibn Arabi.

### 5.1.2.3. (Con)fusión entre símbolos.

Respecto a esto último, el simbolismo, observamos que adopta muchas caras y facetas en la novela. De manera particular, vamos a comprobarlo a través de su imagen central, el pájaro solitario. Anie Perrin (1989) señala que la figura del pájaro –solitario– reúne tres dimensiones: erótica, mística y metafórica. Esto que resulta palpable en el texto de Goytisolo lo sugiere él mismo para su interpretación acerca del texto perdido original.

En primer lugar, hay que notar la más que evidente variación que introduce en el título de la obra respecto al original: a las “propiedades” –simples cualidades, o facultades de poseer algo– les añade un matiz valorativo al denominarlas “virtudes”, con claras connotaciones positivas en relación a la fuerza, el valor o la integridad. He aquí la primera de las reinterpretaciones de la obra de San Juan, además de las ya vistas.

Junto a esta significación añadida al símbolo, aparece la dimensión erótica del pájaro que Juan Goytisolo dirige hacia la homosexualidad. Ésta es apreciable por la referencia anterior a Cuba (y muy claro después en *Carajicomedia*), además de por la referencia de las luchas de jayanes en sus viriles juegos: “el ave sutil incolora, perfilada con inocente esbeltez en el cielo, parece volar sin dejar de estar inmóvil, suspendida con graciosa ingravidez sobre el himeneo en donde aguardan sonrientes los luchadores” (*Virtudes*: 44).

Desde el principio pueden encontrarse menciones a aves (cisnes, loros, avestruces, etc.), acompañadas después por su condición de encierro y posible exhibición en jaulas. También se dan juegos metafóricos con un lenguaje referido a las aves mediante la oposición encierro/libertad al mismo tiempo que se introducen referencias místicas: “volé tan alto, tan alto, murmuraba al fin medio desfallecido el prior [...] acaso no estaban ellos allí para cortarle precisamente las alas?” (94). Hay una animalización de sus comportamientos, actuando como pájaros, paralelo a la mistificación del texto:

[...] la delirante y escandalosa apariencia de pájaros nos redimía de una existencia de humillación y miserias, nuestro mayor empeño se cifraba en la identificación perfecta con el modelo, esa avecilla sutil, solitaria y extática que alegorizaba el alma sufí en los grabados y miniaturas persas, aspirábamos a alcanzar la levedad concisa de su aleteo, el equilibrio etéreo de sus puntillas, [...] picoteábamos el alpiste, nos mecíamos en los columpios, agilizábamos la soltura y nitidez de los vuelos, nos comunicábamos mediante gorjeos, hallábamos al fin, sin proponérselo, el lenguaje inefable de los pájaros (98).

El pájaro va adquiriendo identidad no solo como apariencia, sino que se identifica con la disidencia cuando a los portadores de la enfermedad, exhibidos en jaulas y con disfraces de pájaro, pasan a ser conducidos al quemadero. Finalmente tiene lugar una transmigración de almas y en el capítulo VI se congrega la Asamblea de los pájaros, donde aparecen canarios, palomas, mirlos, pájaros suntuosos, granívoros apáticos, colibrís, estorninos, escribanos, capuchinos; todos ellos bajo una sutil jerarquía. El pájaro de San Juan, que había sido mencionado como “sereno, alígero, propenso a volar a lo alto, sutil, incoloro, perfecto” y que “abismaba en la contemplación de las virtudes del pájaro solitario” (158), se fusiona con el Simorg del cuento persa en el capítulo final, en una especie de reescritura de este relato. Nos referimos a “La asamblea de los pájaros” (Mantiq al-Tayr<sup>114</sup>) del poeta persa Farid Uddin Attar<sup>115</sup>, en sintonía con la poesía sufí<sup>116</sup>:

[...] en donde reina S., el pájaro etéreo, incoloro y extático que alegoriza el alma desasida del mundo en las visiones y deliquios del santo escuchábamos, con recogimiento y fervor escuchábamos

emprende el vuelo sin dejar de estar inmóvil, viaja sin cubrir la menor distancia, se aproxima y no recorre espacio alguno, todos los colores dimanar de él pero carece de color, anida en Oriente sin que su lugar en Occidente quede vacío, las ciencias proceden de su encantamiento y los instrumentos musicales más perfectos de su eco y sus resonancias, se alimenta de fuego y quienquiera que prenda una pluma de sus alas en su costado derecho saldrá indemne de las llamas, la brisa natural brota de su aliento y por ello el amante le revela los misterios del corazón y sus pensamientos más íntimos y secretos (169).

El pájaro explota en una caracterización de cualidades (de polivalencia), donde todas convergen en la más significativa, la libertad: “Abrí la jaula y dejé volar al pájaro. Hay que respetar su vuelo, no intentar pillarlo. El autor y su correlativo el lector saben muy bien que, contrariamente al refrán, valen menos cien pájaros en mano que el que, para delicia y tortura nuestra, leve, alígero, esbelto, sigue y seguirá volando” (Goytisolo, “Prólogo”, 1990a: 11).

---

<sup>114</sup> Narra el largo viaje que emprenden todos los pájaros del mundo en busca de un rey que ansían, el Simorg; criatura mitológica que simboliza los cuatro elementos. Lo que les ocurre durante el viaje y el encuentro con el Simorg ilustra alegóricamente la búsqueda sufí.

<sup>115</sup> Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, pero se sitúa en 1145 en Nishapur. Se cree que murió en 1221 durante el saqueo mongol a esta ciudad.

<sup>116</sup> Refiriéndose a la poesía de José Ángel Valente en relación con la de San Juan de la Cruz en un artículo de 1995 explica Goytisolo: “El verso de Valente encarna la sustancialización del verbo como en San Juan o esa alígera bandada de aves que emprenden el vuelo hasta Simorg para descubrir al cabo que lo que buscan se halla en su adentro” (Goytisolo, 1995: “Experiencia mística, experiencia poética”).



Figura 2. Frederic Amat (2007), *Las virtudes del pájaro solitario*<sup>117</sup>

### 5.1.3. Los infectados de ayer y hoy<sup>118</sup>.

El texto goytisoliano quiere no solo captar las referencias al personaje, a su poesía, a su interpretación y simbología, sino también dejarse llevar por su esencia de conjunto. Por tanto, busca una lectura para su obra que también sea ambivalente, polisémica y paradójica. Así, para Ruiz Lagos, el texto es como un mosaico: “la obra, el texto estaba allí, compacto sólido y, a la vez, huidizo, invitando a ser devorado, apocalípticamente agobiante, golpeando con imágenes” (Ruiz Lagos, 1990: 25). Por su parte, José Manuel Martín Morán, apunta al proceso de *desrealización* llevado a cabo mediante mecanismos de trasposición de personajes y episodios y un ambiente de ficcionalización; al que habría que sumar la anulación de las distancias temporales y espaciales, “en un ambiente único caracterizado por la acronía y la confusión de espacios” (1990: 175). Goytisolo exhibe abiertamente esta poética:

[...] las pesadillas, cuitas, anacronías, cambio abrupto de temas y personajes, ubicación ambigua de los paisajes, mutación de voces, vaguedad y fragmentación de tramas oníricas, la insinuación paulatina de la aniquilación como leitmotiv obsesivo, crescendo insidioso llegado hasta el clímax, ademán de horror, vértigo de la sima, grito ahogado en el fondo de la garganta seguido luego de una larga pausa, levitación hipnógena a una escena analgésica y venturosa, armonía, quietud, remanso, serenidad de la faz, pasada la crisis, en la difusa beatitud del ilapso (47).

<sup>117</sup> *Virtudes* se reeditó con motivo de la ópera de José María Sánchez-Verdú, *El viaje a Simorgh*, que es, a su vez, una adaptación libre de la obra de Goytisolo; se estrenó el 4 de mayo de 2007 en el Teatro Real de Madrid. Amat se encargó asimismo de la dirección de escena y de la escenografía en su primera representación.

<sup>118</sup> Recupera lo expuesto en 3.4.1. respecto al sistema de persecuciones y delaciones a propósito de *Señas*.

Inmersos en este tiempo suspendido, circular y repetido<sup>119</sup> y en un espacio de laberinto y sueños encadenados, el escritor nos traslada también al universo de lo onírico: “como en un sueño dentro de un sueño dentro de un sueño pero enteramente despierto percibía, percibías el bronco y levantisco rumbo, la sorda marea de voces” (*Virtudes*: 77).

La suma de todas sus piezas la convierten en un ejemplar único y especial: “Para visualizar *Las virtudes del pájaro solitario* no encuentro ningún equivalente literario posible: nada tan proliferante y tan concentrado a la vez, nada tan *compacto* [...] y tan aéreo, como filigranas, arabescos, miniaturizadas y áureas iniciales de un antiguo Corán” (Sarduy, 1990: 18). Resulta sobresaliente una de las características que quisiéramos retomar, porque la juzgamos fundamental para la comprensión de la identidad en *Virtudes*. Hemos visto su proyección en San Juan a través del propio místico, su obra y lo que simboliza el pájaro solitario. Desde la perspectiva narratológica, hemos aludido a su manifestación narrativa mediante personaje, tiempos y espacios proteicos; pero en el plano del contenido, además de los aspectos relacionados con las propiedades y virtudes del pájaro (especialmente su libertad), destaca uno que completa su significado: el que deriva directamente de la condición de los enfermos en la obra.

La enfermedad, al igual que lo demás, también tiene un carácter polisémico y polivalente. Se hace referencia a la propia enfermedad -no se sabe muy bien qué padecen los personajes de la novela- pero, a la vez, conecta con la Inquisición de la época de San Juan, con los vencidos de la Guerra Civil, con los enfermos de SIDA, etc.

Con su característica plena conciencia de la alteridad, Goytisolo es capaz de concentrar en la figura de los enfermos a todos los excluidos a lo largo de los siglos, fueran cuales fueran sus motivos. Así, mediante la figura del santo se conecta con la represión sufrida por él y otros semejantes; la suya es la persecución de tantos otros en su tiempo y en el futuro. Linda Gould Levine añade que “lo que temen precisamente las autoridades de la Iglesia que humillan, torturan y aíslan al nuevo San Juan es el virus del misticismo árabe que Ben Sida le ha transmitido escondidamente al pasarle los versos sibilinos de Ibn Al Farid” (Levine, 1990: 230). Une la represión con el contagio, y a ésta última la posibilidad de padecer enfermedades terminales como el SIDA; de

---

<sup>119</sup> El tiempo confunde incluso a los propios personajes: “se confunde usted amigo mío, el hecho que menciona no ha ocurrido todavía, no advierte acaso que estoy hablando con el aún joven señor mayor?” (*Virtudes*: 117).

modo que los enfermos de SIDA son, a su vez, perseguidos y marginados. Pero no solo eso, sino que también lo serán los oprimidos de regímenes totalitarios, ejemplificado en los pájaros cubanos. Esto es, “todo el común denominador de las represiones de todo tipo, de la Ortodoxia, con mayúscula, contra la desviación” (Goytisolo, 1993: 133).

Además, los oprimidos forman en *Virtudes* una comunidad unida a través de vínculos secretos: “los adeptos de la noche oscura y deliquios de la alhama escandalizaban, éramos criaturas condenadas a desaparecer, especie dañina de un mundo en el que nuestro exterminio era un deber sagrado” (*Virtudes*: 117), o bien, “las devotas de la noche oscura bajaban a las profundas cavernas del sentido, bebían el adobado vino de enjundiosos cafires o cafres, acaso no recuerdas ya tus propios versos?” (154).

Pero para que haya oprimidos tiene que haber opresores. Éstos también están unidos bajo el mismo sesgo, que vemos simbolizado en el capítulo V mediante una especie de representación del Alzamiento, con un “desfile de los jefes de la Orden, Padres del Paño, Visitador general al frente de los Calzados, ofrendas y votos a la Virgen” (139); o también representados, por oposición a los infectados, en la “Asociación de Vecinos Honrados” (148). El texto incide, en definitiva, en diferentes tipos de represión<sup>120</sup>.

Como se ha dicho, la enfermedad, además de provocar la marginación, se muestra como terriblemente contagiosa y para ello emplea también el lenguaje simbólico y místico:

---

<sup>120</sup>Podemos ver una descripción de lo que une bajo la descripción del bando opresor:

[...] desde el balcón, agarrado a la barandilla del balcón de la fachada delantera de la casa atisba el ajetreo de los adultos con cajas de madera y cartón atestadas de obras malsanas, los nuestros acaban de entrar en el pueblo, boinas camisas correa botas, encrespada marea de brazos en alto, himnos, discursos, triple, enronquecida invocación al salvador carismático, sesión pública de purificación y exorcismo, lividez y olor acre de incendio, manuscritos corruptos arrojados al fuego, periodicuchos con figuras indecentes y extrañas, diablo vestido de papel, caricaturas soeces del Rey y del Papa, escritos contaminadores de judíos marxistas francmasones ateos revisados pro forma sin la culpable indulgencia del cura y el barbero, todo debe desaparecer sin dejar huella, ideas nocivas, utopías perversas, promesas de embaucadora apariencia destinadas a atrapar y emponzoñar a las almas incautas, actúen con santa intransigencia sin perdonar ejemplar alguno, aun aquellos libros a primera vista anodinos pueden contener en su seno propuestas capciosas hábilmente disfrazadas, debemos limpiar nuestro suelo de toda suciedad e impureza, Dios está con nosotros y aprueba complacido esta robusta afirmación de fe patriótica y cristiana (139).

[...] cuántas veces, sobre los brazos que más quiero, repetía en mis adentros los versos del sufí maestro de Ben Sida, el corazón dice que eres tú mi ruina, sea mi alma tu redención, ya lo sepas o no! y, rotas las telas de tan dulce encuentro, regresábamos a nuestras guaridas aterrorizadas, nos había tocado la negra fortuna?, estábamos contaminadas sin saberlo?, la fuente de contagio circulaba ya por nuestra sangre? (157).

Observamos, por tanto, que la enfermedad, la infección y el contagio, unidas por todo su campo semántico, generan una espiral de sentidos a lo largo de *Virtudes*.

#### **5.1.4. Enlaces biográficos.**

Queremos atender, por último, a la conexión que se produce con la propia proyección del autor, entendida como persona portadora de recuerdos. Una recurrencia que utiliza para ello es la experiencia de la masturbación: “una ocupación vergonzosa, tan fea y abominable como lo sería más tarde la funesta propensión a masturbarse sin tener en cuenta la aflicción de la Virgen y el temor a las penas eternas” (120). Esta misma ya era utilizada en obras anteriores, al igual que otros recuerdos personales que se van filtrando y, simultáneamente, le van planteando dudas al protagonista; el don Blas de su infancia, representaciones de obras en el colegio o la evocación del jardín de sus tíos son solo algunos de los ejemplos.

Ahora bien, los recuerdos también se cuelan a modo de cuestionamientos, sin dejar de estar por ello subordinados al ambiente que impregnan toda la obra; de modo que se muestran en forma de dudas en relación con lo autobiográfico: “el recuerdo de un recuerdo de un recuerdo, es todavía un recuerdo?” (139). Esto contribuye de nuevo a desdibujar las líneas y frontera que pudieran ir trazándose: “¿Qué es femenino y qué es masculino? ¿Qué es sueño y qué es realidad? ¿Qué es literatura y qué es vida? ¿Quién es el que contagia y quién el contagiado? ¿Amor divino amor nefando? ¿Quién es el cuerdo y quién el loco? ¿Molinos o gigantes?” (Embarek, 1990: 82).

La idea del autorreconocimiento también circula por el texto representada en el episodio del espejo al que nos hemos referido y después también en la metamorfosis final; el hombre hecho pájaro se reconoce a sí mismo en un espejo y a continuación a todos los miembros de su comunidad.

Finalmente, insistimos en que a pesar de que se subraya de forma continuada la condición marginal de los personajes, su desenlace deja espacio para la liberación, conseguida a través de la palabra. Al tiempo que las aves emprenden su vuelo se

compone un último poema, “antes de volar con las demás aves y cerrar definitivamente las páginas del libro ya compuesto” (170).

## **5.2. *La saga de los Marx* (1993)**

*La saga de los Marx*, publicada después de *Virtudes* (1988) y *Cuarentena* (1991) se desmarca de éstas radicalmente en el tono, aunque consideramos que con *Virtudes* comparte la composición a modo de proyección de un personaje real a través del novelesco. De este modo, *Saga* está protagonizada por un sujeto muy en la línea de sus personajes polivalentes, puesto que es narrador y protagonista, pero además recupera la figura del escritor, lo que recuerda al Monstruo amanuense, protagonista de *Paisajes*. Este escritor tendrá como misión principal recomponer la vida de Karl Marx (1818-1883) y su familia, de manera que componga una biografía *literaria*. Por tanto, aparecerán su mujer Jenny (1814-1881) y sus hijas: Jenny (1844-1883), Laura (1845-1911) y Eleanora (1855-1898), así como la criada que es un miembro más de la familia, Helene Demuth (1823-1890).

### **5.2.1. Presentación general.**

Una aproximación estructural nos muestra en el I capítulo de manera desconcertante a Marx y su familia a finales del siglo XX viendo el fracaso de sus doctrinas; aunque también se aportan pistas sobre su propia naturaleza que anticipan su condición de personajes: referencias a la vida como teatro, diálogos dramáticos, etc. El II, compuesto por 16 fragmentos, comienza con un corte radical frente a la ilusión ficcional creada hasta el momento; emerge una voz narrativa en segunda persona que se responsabiliza de lo escrito hasta ahora puesto que de lo que se trataba era de una novela sobre Marx que se va escribiendo al mismo tiempo que vamos leyendo. También aparece el personaje del editor al que el escritor tiene que satisfacer en sus exigencias y sirve para introducir una discusión acerca de la poética ficcional, con parodias de la novela realista tradicional. Se va mostrando lo que se espera del escritor en la obra, con una entrevista a diferentes personajes y al propio Marx, un debate de expertos sobre él (donde aprovecha para introducir al personaje de Ms. Lewin-Strauss, que supuestamente aporta la mirada crítica del feminismo). Se acentúan los paralelismos entre el escritor y Marx y se muestran unas pseudo-identificaciones. Los 11 segmentos del III capítulo se



centran en el escritor como invitado a un baile en casa de la familia donde presencia el rodaje de una serie para la televisión; está en otro tiempo y espacio: la época en que la familia de Marx vivió en París. Además, el foco de atención se centra en las hijas de Marx y en éste último y se cierra con un baile de “fantasmas”. El IV aborda los problemas para seguir adelante que tiene el proyecto televisivo, y en otro debate con especialistas aparece el personaje de Mijaíl Bakunin —que venía anunciándose como una especie de antagonista de Marx— quien aporta un nuevo punto de vista a partir de sus ideas. (al final hay una intrusión en la conciencia de Marx). El V describe la visita del escritor a la tumba de Marx y su entrevista con la criada. Finalmente, el Epílogo cierra dos líneas argumentales que se han ido cruzando en el texto; la del grupo de albaneses que consigue llegar a Dallas y el desenlace del proyecto de escribir la novela, que no se llevará a cabo.

*Saga* exhibe ambigüedad desde su propio título. Al atender a las acepciones del DRAE, comprobamos que “saga” puede entenderse según una de sus acepciones como “relato novelesco que abarca la vicisitudes de varias generaciones de una familia”. Es decir, puede referirse a la familia Marx en su época y la contemporánea pero también “los Marx” son una referencia a los seguidores de la doctrina marxista.

Situando la obra en su contexto, a principios de los años noventa, recién derribado el Muro de Berlín, agotado el régimen de la URSS y ante la emergencia de los discursos sobre el fin de la historia, Juan Goytisolo revisa las doctrinas del fundador del socialismo científico y guía espiritual del régimen socialista de la Europa del Este. *Saga* juega a provocar además una confrontación entre las transformaciones de la economía liberal y la sociedad de la revolución del siglo XIX, contemporánea a Marx y al desarrollo de su ideología.

Por otra parte, la obra ha sido estudiada en relación a varios temas. Para Ángel García Galiano, *Saga* son varios libros en uno: una biografía novelada de Marx y su familia, una visión apocalíptica de nuestro entorno, la historia de cómo se escribe esta novela, un melodrama televisivo, un debate, etc. (García Galiano, 2004: 90-91). Y en gran medida la crítica se ha fijado principalmente en los aspectos que la vinculan con la posmodernidad literaria. Así, según José Antonio Pérez Bowie, se trata de un texto marcadamente autorreferencial ya que acaba recurriendo a efectos paródicos, juegos intertextuales y pastiche de estilos y géneros (Pérez Bowie, 1996: 339), asimismo, también rechaza el principio de verosimilitud, rompe con las leyes de causalidad y evita la etiqueta ‘novela’, entre otros recursos (342-346). También pueden señalarse

diferentes posibilidades polifónicas y un juego de géneros literarios: biografía histórica, tragicomedia, diálogo crítico con el pensamiento marxista (Llored, 2009a: 319), así como la confrontación de discursos diferentes (354). Se trata, en definitiva, de una obra de abierta ambigüedad, con una visión densa y fragmentada, llena de anacronismos y acronías.

Juan Francisco Ferré se centra en el estudio de la reescritura porque piensa que de lo que trata la novela es de “re-escribir la historia a contracorriente”, esto es:

[...] de extraerla de las categorías espaciotemporales en que suele circunscribirse y dinamitar sus convencionales estructuras, modelos y códigos de inscripción, de transformar la historia, en suma, en un gigantesco simulacro audiovisual, revisable en cualquier dirección a voluntad, hacia delante o hacia atrás, como en una máquina del tiempo, con el mando a distancia como instancia narrativa dominante, a través de múltiples dislocaciones de la temporalidad y la verosimilitud ficcional, con objeto de mostrar su definitiva mutación (o desaparición) (2011a:183-4).

Aunque también son rastreables otras influencias, más o menos explícitas. En este sentido, García Galiano distingue algunos ecos, por lo que algunas secuencias tienen mucho que ver con El Bosco o Quevedo, al mismo tiempo que hay mucho de Cervantes, no solo por su perspectivismo, sino por un sentido lúdico de la realidad y del arte (García Galiano, 2004: 91-92). A las influencias les suma Ferré (2011b) las de la metaliteratura cervantina o de Sterne. Pero, además, en sus páginas encontramos alusiones al mundo de George Orwell (*Saga*: 58), a la representación teatral de *Madre coraje* (59), la lectura de *La crítica de la filosofía del derecho de Hegel* del propio Marx (61), la literatura de Charles Dickens<sup>121</sup> (63 y 77), Honoré Balzac (77) y obras de literatura española como *Don Quijote* o autores como Calderón de la Barca (63), entre otras referencias a la biblioteca o las lecturas familiares<sup>122</sup>.

Juan Goytisolo establece también otras relaciones con referencias culturales más allá de las alusiones explícitas. Así, por ejemplo, se sirve del proceso de revisión de la

---

<sup>121</sup> Explícitamente en: “tu editor parecía haber transmutado en el ilustre Thomas Gradgrind de *Tiempos difíciles*” (*Saga*: 76)

<sup>122</sup> El personaje del escritor contempla en la biblioteca de la familia Marx obras de historia, economía, política, filosofía, pero también poesías de Heine, novelas de Fielding, Cervantes, Balzac, Dumas padre, sir Walter Scott, y les añade supuestos recuerdos: “desde que las niñas alcanzaron la edad de la razón, suele leerles pasajes de Homero, *Los Nibelungos*, el *Quijote*, recitarles escenas enteras de Shakespeare que Tussy memoriza apenas cumplidos seis años” (*Saga*: 128). Por otro lado, a Eleanor se la describe como “entusiasta de Flaubert e Ibsen hasta el extremo de aprender noruego para traducir *Un enemigo del pueblo*, militante activa de los movimientos afines a las doctrinas paternas, editora de obras contemporáneas de Shakespeare, comentarista de Shelley, orgullosa a diferencia del padre de su origen judío, combatiente por el derecho de que se les vedaba la lectura de *Kama Sutra* en el Museo Británico (*Saga*: 143).

ideología marxista –uno de los principales objetivos de la obra- para mostrar el fracaso y los errores desde sus comienzos y su evolución posterior. También trata de reflejar la complejas relaciones de subordinación de la literatura que establecían regímenes autoritarios marxistas; tal es el caso de la URSS, que conoció en primera persona, para el que se remite a los casos de Ajmátova, Mandelstam, Pasternak o el suicidio de Maiakovski<sup>123</sup> (171).

Asimismo, encontramos el caso de alguna descripción irónica de la figura de Marx a partir del imaginario judeocristiano, muy presente prácticamente desde el comienzo cuando una voz divinizada identificada como Abraham mantiene una sarcástica conversación con Marx en la que le amonesta por sus teorías y los efectos de las mismas. Reaparece al final del capítulo IV en términos paradójicos usando léxico de referencias bíblicas en su sentido contrario: “redentor laico, descubridor de leyes científicas inalterables como las de Darwin, profeta incansable de una revolución incumplida por sus discípulos, vendido por sus ex secretarios de partido por un billón de monedas de plata!” (*Saga*: 180).

Pero, sin duda, las referencias culturales más interesantes las descubrimos en el plano de la intermedialidad. Julià Guillamon, cuando analiza la influencia de Federico Fellini en esta obra de Goytisolo, se percata del acercamiento al lenguaje de los medios de comunicación; algo que, por otra parte, no es nuevo en la novelística de Goytisolo. Si *Paisajes* tenía mucho del Buñuel de *El discreto encanto de la burguesía* y *El oscuro objeto del deseo*, *Saga* tiene mucho de Feliini: “La historia reciente de Europa construida como un montaje operístico a la manera de *E la nave va*” (1993: 50) A la par, como en *8 ½*, el objetivo de la novela es suspender el juicio histórico: “el planteamiento coral de *La saga de los Marx*, con la exposición de razones contradictorias por personajes que defienden posiciones antagónicas” (1993:52). La imagen de la primera película mencionada de Fellini es, en general, recurrente en Goytisolo<sup>124</sup>. Junto a cuadros de *E la nave va*, se introduce otra correspondiente a la

---

<sup>123</sup> Según Marco Kunz, estos autores “representan la vanguardia rusa, estéticamente revolucionaria y/o políticamente disidente, opuesta al dogma oficial del realismo socialista que, lejos de ser innovador, exigía un arte conforme a las convenciones literarias del siglo XIX. Goytisolo denuncia en numerosas ocasiones la persecución de escritores en los países socialistas, en particular en la URSS, y critica severamente la política cultural estalinista” (1997b: 168).

<sup>124</sup> En alguna que otra ocasión vuelve a utilizar estampas de este filme: “La imaginación delirante de Fellini en *E la nave va* se ha vuelto real de forma inesperada: *la nave è arrivata* y la próxima vez se arrimará sin duda, con toda su carga enfurecida, a alguna playa selecta de Montecarlo o Marbella” (Goytisolo, *El bosque de las letras*: 244).

visualización en televisión de la llegada de unos albaneses a las costas italianas a principios de los noventa, de modo que fusiona ambas imágenes para crear la suya.

Jorge Semprún se ha referido a esto último en un texto que, puesto en relación con el de Goytisolo, hace las veces de genotexto de la obra. Concretamente es en “Las luces de Brindisi” donde Semprún alude a un acontecimiento del ocho de agosto de 1991 cuando el éxodo masivo de 11.000 albaneses partía en busca del paraíso occidental y llegaba a las playas de Bari. Este texto escrito con motivo de hacer balance del año 1991, destaca junto al importante acontecimiento de la disolución de la Unión Soviética, que venía precipitada desde la caída del muro de Berlín, este otro como “metáfora significativa”; el asalto de miles de albaneses movidos por un “impulso colectivo irracional” a las costas italianas, particularmente el puerto de Brindisi. Este éxodo lo describe como salvaje y desesperado, puesto que aunque la mayoría fue devuelta a su país, las luces de Brindisi destacan como símbolo de libertad y bienestar que esperan: “Uno imagina fácilmente la película que Federico Fellini podría realizar, inspirándose en la aventura del joven albanés” (Semprun, 1991: 13) <sup>125</sup>.

Por tanto, como decíamos, Juan Goytisolo hace una libre asociación de imágenes e ideas -el filme felliniano y el texto de Semprún- para componer una de las isotopías de su novela <sup>126</sup>. Ésta cuenta con una significación propia que afecta al sentido completo de la obra. Es una reiteración recurrente que mantiene un hilo paralelo a la historia y hace de contrapunto, pero con una misión muy clara, la de ser símbolo del exilio. Esto último guarda también otras conexiones con el poder de la televisión puesto que salen buscando el paraíso perdido que para ellos está representado por la popular serie de TV *Dallas*, utópico destino en América al que llegan en el “ferry o nave felliniana” (*Saga*: 197). En el plano ideológico, el hecho de incluir a los albanes como reescritura del éxodo del Antiguo Testamento en busca de la tierra prometida es más que significativo,

---

<sup>125</sup> En su texto Jorge Semprún describe:

Los albaneses, jóvenes en su mayoría, no abandonaban su patria por motivos estrictamente políticos, aunque el ansia de libertad, después de tantos decenios de dictadura monolítica, intolerante, fuera una de las claves de la revuelta. Abandonaban Albania por motivos fundamentalmente existenciales: para ellos, cruzar el mar, fuese como fuese, era un intento de cambiar de vida. La arriesgaba para cambiarla, ya que seguir viviendo con la seguridad de que el porvenir sólo les auguraba una mediocridad repetitiva y alienante llegó a parecerles intolerable (1991: 13).

<sup>126</sup> Así, el final de la I parte no puede ser más claro:

abajo, en el puerto, les aguardan millares de albaneses!  
señoras y señores  
la nave è arrivata! (*Saga*: 69).

ya Goytisolo sitúa al pueblo albanés en el momento de desintegración de la URSS para simbolizar así los últimos reductos del dominio comunista en Europa, pero, al mismo tiempo, Albania está viviendo su propio proceso interno de transición hacia el mundo capitalista. Así, para David Diego Rodríguez, esto representa “la paradoja de los albaneses: la unidad como pueblo y la desintegración como estado político” (Rodríguez, 2004: 124). Goytisolo ya había recurrido a Albania a principio de los ochenta en *Paisajes*<sup>127</sup>, en una alusión en clave de ficción de un grupo de simpatizantes políticos proalbaneses que había conocido viviendo en el barrio del Sentier en París y de los que recibía clases de turco. En el texto que nos ocupa la recurrencia a los albaneses adquiere una doble significación. Al mismo tiempo que fusiona la revisión de los efectos del ideario marxistas con la inclusión del discurso televisivo en la novela, se quiere llamar la atención sobre el propio poder de la televisión. Así, la aventura de los albaneses queda condensada en un único *leitmotiv*: “La televisión se convierte en el opio para el pueblo albanés” (2004: 138).

### **5.2.2. Al encuentro de Karl Marx.**

A continuación describimos los mecanismos de proyección con Karl Marx y sus textos siguiendo un modelo similar al utilizado con *Virtudes*.

#### **5.2.2.1. (Con)fusión entre personajes.**

Contrariamente al caso de *Virtudes*, en esta novela se nos presentan dos protagonistas, aparentemente bien diferenciados entre sí, Karl Marx y el escritor de la obra.

##### **a) El escritor.**

Cuando en el II capítulo se nos dicen los propósitos de la novela que tiene que escribirse, descubrimos que el escritor representado tiene una misión asignada por su editor, al que se conoce como Mr. Faulkner:

---

<sup>127</sup> Y no será ésta la última vez que recupere a los albaneses: “los albaneses que describí en mi novela *La saga de los Marx* vuelven a desembarcar en las playas de Italia huyendo de sus utopías deshechas” (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 77).

[...] la idea de trasladarlo a la época actual tras el derrumbe del comunismo no era mala en sí, manejándola bien podrías haber escrito una obra con elementos de imaginación capaces de hacernos reflexionar sobre la justicia de sus denuncias y fracaso de sus profecías! [...] calando por ejemplo, [...] en el fondo del alma de Moro y de su familia, expresando quizá su subjetividad en forma de monólogos interiores y barajando luego con destreza los diferentes puntos de vista, configurando así, no sé si me explico, una obra que sería a la vez inventada y auténtica, dramática y cómica, amena e instructiva, eso era justamente lo que esperaba de ti, una innovación del género, no una serie de esbozos a veces jocosos, pero siempre disparatados, mezcla delirante de fantasía y situaciones absurdas!

(con la vista clavada en el suelo, el asesor aprobaría con la cabeza) pasemos lo de la acronía y atopía que tanto te gustan y se encarga de glosar tu pequeña cofradía de adeptos! mas este juego, una vez admitido, y él no lo rechazaba a priori ni mucho menos, debía someterse a ciertas reglas, mantener un mínimo de coherencia! (75)

La obra que tiene que escribir debe ajustarse a las pautas de la novela tradicional decimonónica y a las leyes impuestas por el mercado. Esto implica que se presente a los personajes mediante descripciones y que se centre en los aspectos más sórdidos y morbosos de la convivencia familiar, adoptando para ello un estilo llano y sencillo, lejos del estilo alambicado al que tiende a inclinarse este escritor.

Lo que observamos, entonces, es que este protagonista conecta con otros de Goytisolo en tanto en cuanto también establece relaciones con el autor de carne y hueso. Así, vista *Saga* en perspectiva, hay quien atisba una conexión directa con *Paisajes* (Llored, 2009a; Guillamon, 1993) por verse cumplido el desastre que se pronosticaba en aquella en forma de anuncio sarcástico del fin de la ideología marxista. Pero, además Guillamon también apunta la conexión con esta obra en términos de estructura, fragmentación del relato y la intrusión de Goytisolo como personaje de ficción y objeto de un *autorretrato caricaturesco*, simultáneamente; es decir, se trata “de un esbozo cómico de la propia incapacidad de dar curso con fluidez a su novela y de desenvolverse con naturalidad en un mundo extraño” (1993: 48). Guillamon también destaca conexiones con su precedente inmediato, *Cuarentena*<sup>128</sup>.

De modo que se vislumbra una autoparodia del autor introducida con la sutileza de referirse a su propio estilo literario, así como a las críticas que se le han hecho y anticipándose a otras posibles que puedan hacerle:

---

<sup>128</sup> En cuanto al tratamiento de la imagen: “imagen cinematográfica y televisiva, imagen mental de la memoria, réplica de los procedimientos intertextuales de buena parte de la producción del autor y pretexto para una crítica de los medios de comunicación”; algo así como “el contrapunto a la visión trascendente, religiosa” de la anterior (Guillamon, 1993: 48-9).

[...] mientras te preparas mentalmente para la recepción, el indispensable plato fuerte de tu aleatoria novela, procuras reunir el mayor número de relaciones detalladas del interior de Modena Villas (no se te ocurra ni en broma llamarla Medina, te ha advertido el editor los lectores creerían que andas perdido aún en tus morerías de siempre!) (*Saga*: 126)

El planteamiento metaficcional de la novela -que muestra sus costuras y los mecanismos que producen la historia- se utiliza también para introducir algunas reflexiones sobre la creación literaria. La influencia cervantina es palpable, pues en la propia novela leemos referencias continuas a lo que se va escribiendo: “por qué esos largos párrafos sin puntuación? te había dicho en otra circunstancia, no veías acaso que desconcertaban al lector y lo alejaban del libro?” (73); y también concernientes a cómo se debe escribir:

lo que me hace falta, señor mío, son Hechos! Lo que exigen nuestras lectoras y lectores son Hechos! déjese usted de elucubraciones y visiones oníricas inútiles para el público y suminístrele Hechos! mil digresiones poéticas y escenas fantásticas no valen un Hecho! Si de aquí en adelante quiere que aceptemos un manuscrito, atégase estrictamente a los Hechos! (76)

Estas disquisiciones aparecen en forma de diálogos entre los personajes, la mayoría de las veces reproducidas a partir de un discurso procedente de la conciencia del protagonista: “Cielos! habías vuelto de nuevo a las andadas, multiplicado en situaciones inverosímiles, entreverado espacios y tiempos, seguido el camino de tu imaginación desbocada, prolongado el impublicable manuscrito!” (96); aunque otras también las encontramos reproducidas en los consejos del editor: “manda a paseo a los eruditos y profesores que hablan de Baudrillard o Bajtín y celebran tus cronotopos! olvídate de ellos y ocúpate de una vez en los lectores! los juegos de escritura y mise-en-abyme (se dice así?) les dejan indiferentes! lo que exigen a gritos son sentimientos, pasiones, diálogos y escenas realistas, hechos, Hechos!” (96).

Por tanto, la figura del escritor responde a una doble jugada, la metaficcional y la autorreferencial. La primera, la venimos comentando y todavía se llega a hacer más explícita en el debate final cuando lo presentan en el plató de televisión:

[...] el autor de la novela que están ustedes leyendo, precisamente en la página tú: ciento ochenta y cuatro (162-163).

Así como cuando el libro termina con ese paradójico final en el que este personaje se dice a sí mismo “nunca escribirías La saga de los Marx!” (198). Si no se ha llegado a escribir esa obra que había sido encargada, al menos sí se ha escrito una que llevaba el mismo título.

En cuanto a la autorreferencialidad, la mencionábamos a propósito de las críticas introducidas a su estilo, ya que éstas se corresponden con el estilo del Juan Goytisolo de carne y hueso: “por qué esos largos párrafos sin puntuación? te había dicho en otra circunstancia, no veías acaso que desconcertaban al lector y lo alejaba del libro?” (73). El estilo que se le propone quiere acercarse al de los seriales televisivos, que consiguen mantener el interés del espectador (lector) a través de sobrecogedoras escenas y un impacto emocional.

#### **b) Karl Marx.**

Por su parte, este personaje aparece deconstruido y desorientado en los años noventa del siglo XX mientras asiste al fracaso de lo que preveía para el futuro. Si, según Gustavo Bueno, “cada ideología asimila sus propios mitos” (2003: 17) y aceptamos que Marx y el marxismo pueden haberse visto afectados por factores mitificadores (como, por ejemplo, a partir de la recepción de sus postulados o de las investigaciones en torno a la figura de Marx); entonces no podemos negar la posibilidad de que sea desmitificable. Así lo piensa Francisco Márquez Villanueva, puesto que lo que hace Goytisolo en su propuesta literaria es que el propio Marx “es objeto de una desmitificación total y el retrato sin maquillaje no deja de ofrecer rasgos casi monstruosos” (Márquez Villanueva, 1994: 4).

Como personaje literario, el acercamiento de Goytisolo compagina algunas perspectivas diferentes. Una de ellas mediante una descripción paródica de la novela realista tradicional: “*Marx es de talla media, tiene treinta y cuatro años, pero ya peina canas, y su complexión recia y los rasgos faciales evocan los de Sgemere, el revolucionario húngaro, aunque de tez más oscura y cabellos más negros*” (Saga: 77).

Pero también a veces parece tratarlo como a un personaje dramático, esto es, una interpretación en el escenario que se propone. Este tratamiento no es exclusivo para él, sino que toda su familia aparece bajo esta perspectiva. No en vano, al comienzo de la novela encontramos una breve presentación de cada uno de ellos bajo un “*dramatis personae*” como si realmente fuéramos a presenciar un espectáculo teatral o, mejor aún, uno televisivo, mucho más acorde con lo que ocurre en la novela.



Los personajes tampoco responden a un principio claro de verosimilitud, por lo que, mayoritariamente aparecen casi esperpentizados o bajo el prisma del sarcasmo en más de una ocasión. En el caso de Marx, aparece presentado en algún momento como un personaje perverso o demonizado:

Imaginen, señoras y señores, a Rousseau, Voltaire, Holbach, Lessing, Heine y Hegel fundidos en una sola persona!<sup>129</sup>

Demonio tenebroso, enemigo mortal de la civilización humana, príncipe del caos para burgueses y terratenientes y jefe amado y clarividente que conduce al género humano hacia un porvenir radiante según los proletarios, tengo el inmenso honor de presentarles esta noche en carne y hueso al célebre Doctor Marx (41).

Así pues, creemos que lo más interesante es la posibilidad que ofrece Goytisolo en su novela de mostrar al personaje desde diferentes perspectivas y planos, aunque ello implique una situación de desconcierto que, a estas alturas, no puede sorprender a ninguno de sus lectores: “el hombre sentado frente a ti, es el verdadero Marx o el personaje de tu novela, peor aún el protagonista del serial de coproducción comunitaria escrito por dos luminarias de la brillante intelligenzia francesa?” (139).

Por último, el hecho de que no se trate de Marx en solitario, sino que se haya elegido incluir a su familia, subraya que la revisión del marxismo planteada por su autor no solo se hará a partir de sus propias ideas y sus textos, sino que para ello también usa su realidad más íntima, la familiar. Como apunta, acertadamente a nuestro juicio, Francisco Márquez Villanueva, la revisión de esta figura se hará evocando al personaje “en todas sus contradicciones de pequeño burgués” (Márquez Villanueva, 1994:4).

### **c) *Relación entre ambos personajes.***

La relación que se establece entre el escritor y Marx resulta compleja. Por un lado, vemos al escritor intentando establecer conexiones con la familia Marx para conocer detalles de sus vidas que resulten útiles para su novela. Los personajes que representan a los miembros de la familia son perfectamente conscientes de esto y le recriminan al escritor que se inmiscuya en sus vidas, lo que debe sumarse a la lista de contradicciones desde un punto de vista verosímil, o de aspectos de ficción dentro de la ficción desde un punto de vista metafictional: “cómo diablos puede usted estar

---

<sup>129</sup> Realmente se trata de un fragmento que Moses Hess, amigo de Marx en Bonn, escribió sobre éste en una carta del 2 de septiembre de 1841 a Berthold Auerbach (Kunz, 1997b: 27).

hablando con Marx de su propio entierro?)” (*Saga*: 117). Pero es que, además, no solo le reprochan su actitud intrusiva sino que le aconsejan o desaconsejan sobre su escritura:

[...] él: la misiva de mi hija que cita es posterior a esta charla y, en buena lógica, no deberíamos hablar de ella pero, ya que toca usted el tema le contestaré! usted y cuantos escriben novelas, biografías o guiones de cine sobre mi familia son incapaces de comprender el humor travieso de nuestras relaciones!

[...]

él: como le habrá enseñado su oficio, hay que poner las cosas en su contexto! (139)

Por otra parte, las conversaciones entre el escritor y los familiares no se mantienen únicamente en un nivel metadiscursivo, sino que otras veces se quiere dejar constancia de que se trata de conversaciones oníricas o fantaseadas, por lo que si parecen irreales es porque tal vez lo sean.

Además, la tarea encomendada al escritor sobrepasa en alguna ocasión sus propias limitaciones y conlleva que, sin darse cuenta, se confunda con el mismo Marx. Existen, pues, diferentes círculos espaciotemporales que no paran de interconectarse: el pasado en el que Marx vivió, el presente del escritor en el que puede entrevistar al Marx descontextualizado, el tiempo del telefilme que interpretan ellos mismos y, de manera simultánea, el estrictamente reflexivo, esto es, el reservado al fluir de conciencia del personaje-escritor. Es sobre todo en este último donde observamos que el escritor fracasado sufre paralelismos tan fuertes que rozan la identificación con el propio personaje Marx. Como por ejemplo:

---

[...] la evocación chirriante del editor mientras te reprochaba la desenvoltura con la que utilizabas los datos reales, al barajarlos con visiones, zumbas y fantasías, suscitaba en tu fuero interior la inevitable pregunta apoyado en sus bien justificadas denuncias, no había jugado también el propio Marx con fantasías ideológicas y ensueños utópicos a lo largo de su fecunda y zarandeada vida? (79)	[...] (el paralelo te llenó fugazmente de orgullo la manifiesta improductividad de tu texto no evocaba acaso la de los <i>Grundrisse</i> y <i>Teorías sobre la plusvalía</i> ? a fuerza de escribir sobre él, no te estarías identificando de forma abusiva con Marx?) (96)
---	---

---

Estas identificaciones con el Marx que se busca retratar vienen presentadas bajo la apariencia de la duda, algo que queda totalmente reforzado mediante el discurso insertado en paréntesis, que sirven durante todo el texto al escritor para plantear sus dilemas y cuestionamientos respecto a lo que le sucede o le cuentan. No obstante, la propia identificación planteada en forma interrogativa no va en contra de reforzarla,

sino que responde a ese discurso reflexivo goytisoliano que viene ensayando desde *Señas* en el que usa la segunda persona para referirse a su propia persona, hablar de sí mismo como si fuera otro.

#### **5.2.2.2. (Con)fusión entre textos.**

La revisión de Marx como figura viene acompañada al mismo tiempo de la revisión de lo contenido en sus propios escritos. Para David D. Rodríguez, “Goytisololo instala el marxismo dentro de la novela y luego lo subvierte cuando Karl Marx mismo se convierte en víctima del marxismo” (Rodríguez, 2004: 120); porque, además, la transgresión se consigue cuando “pone teorías marxistas en un contexto absurdo que llama la atención a las contradicciones del marxismo [...] presenta las consecuencias del pasado a nuestro presente” (161-2).

Se trata de encontrar ya en el propio origen nociones o visiones que pudieran favorecer la ineficaz aplicación de sus teorías y entender el por qué de sus fracasos. En un artículo “Karl Marx: etnocentrismo y lucha de clases” incluido en *Crónicas sarracinas* (1982), Juan Goytisololo ya revisaba uno de estos *defectos* en la base de su ideología, la visión etnocentrista y el desconocimiento de otras realidades culturales no europeas, basado en tópicos y clichés. Así, en sus artículos sobre la dominación inglesa en la India, según Goytisololo, el filósofo “llega no obstante a la paradójica conclusión de que Inglaterra, al destruir las bases económicas de la sociedad tradicional hindú, está llevando a cabo [...] lo que no duda en calificar de la mayor, y a la verdad, la única revolución *social* que se ha visto en Asia” (Goytisololo, *Crónicas sarracinas*: 201). Y aunque en escritos posteriores Marx matice algunos de estos enfoques, para Goytisololo el marxismo-leninismo participó vergonzosamente de este neocolonialismo occidental. Bajo este mismo prisma, recoge también las críticas que señalaba E. Said en su libro *Orientalism* (1978), por la cual la actitud europea ante Oriente está basada en desinformación, prejuicios etnocéntricos y clichés orientalistas.

Por tanto, la revisión crítica de Goytisololo llama la atención sobre las tergiversaciones hechas por parte de diferentes regímenes comunistas al interpretar y aplicar las teorías marxistas y, al mismo tiempo, sobre el hallazgo en los escritos de Marx de la semilla de algunas ideas perniciosas. Particularmente estas ideas son dos: la incompreensión hacia nuestro denominado tercer mundo y el culto a la personalidad.

En cuanto a este autoritarismo, encuentra en Marx el germen de esa concentración de poder, cuya reproducción fue aún peor en los regímenes políticos que adoptaron el ideario marxista. A este respecto y a propósito de uno de los adversarios que aparecen en la novela, Pierre-Joseph Proudhon, Ignacio Castro Rey indica que en una carta de 1846 Proudhon le advierte a Marx del peligro de convertirse “por estar a la cabeza del movimiento, en los jefes de una nueva religión, aunque sea la religión de la lógica, la religión de la razón” (Castro Rey, 2012: 71-72). Así lo advierte también nuestro autor en *Saga*: “la concentración de poder, culto de la personalidad y despotismo que caracterizaban los regímenes comunistas del siglo XX no encontraba acaso su semilla en la doctrina y temperamento del autor premioso de *El Capital*?” (*Saga*: 85).

En definitiva, Goytisolo rechaza la dimensión dogmática de las ideologías, que anulan todo valor humano y desembocan en prácticas destructivas. Frente a eso, antepone una universalidad de pluralidades, una actitud de apertura, donde prevalezca la individualidad humana y el respeto por sus diferencias. Esto es, poner a las personas por encima de las ideologías. Denuncia esa práctica en la que se menosprecia lo diferente, que acaba con la noción de *personas* y lo sustituye por el concepto *gente*, fácilmente manipulable hacia el de *masa*. En este sentido, la política marxista, que mediante el concepto de clase olvida la individualidad, no es mejor que el fascismo. No confía en el marxismo como tampoco lo hará en el capitalismo, tal como recoge Márquez Villanueva:

Juan Goytisolo no pretende dar con su *Saga de los Marx* ninguna solución al problema social de nuestros tiempos ni llevar agua a ningún molino político. Su novela sólo mira a lo primordialmente humano, y no a ninguna clase de didascalías, ya sean las muy maltrechas del marxismo ni las muy pasteurizadas de los economistas de Chicago” (1994: 5)

Pero toda esta revisión crítica de sus conceptos asume la apariencia de simple sugerencia en la novela. No combate el dogmatismo con más dogmatismo, sino mediante la invitación a la reflexión, a la que cada uno de nosotros debemos llevar a cabo. Es por ello por lo que muchas de esas revisiones quedan planteadas solo a modo de preguntas. Además de esto, según Marco Kunz, lo que presenta el autor de *Saga* es “un auténtico ejemplo de dialogismo en el sentido bajtiniano, pues al ficcionalizarse y colocarse en el mismo nivel ontológico de los demás personajes, el autor señala que no quiere imponer su verdad eliminando los discursos divergentes o subordinados a su

autoridad, sino que los deja coexistir como puntos de vista diferentes del suyo” (Kunz, 2009b: 92). La confrontación de opiniones y la autorreflexión son el camino para vencer cualquier ideología deshumanizadora que quiera imponerse. De esta forma, podemos observar cómo al final del capítulo IV se le pregunta al escritor su opinión de Marx y entramos en su pensamiento:

*[...] cómo convencer a aquella docta asamblea [...] de que su error consistió tal vez en pensar en términos de poder y no de dicha, aunque la búsqueda de ésta interese más que aquél a la inmensa mayoría que sólo una propuesta capaz de trascender los límites del ser humano puede mantener al mismo en el nivel de la humanidad mientras que una sociedad reducida a su dimensión puramente económica conduce de modo inevitable a la infrahumanidad, a una nueva forma planificada de tiranías?* (176)

A su vez, no solo tiene en cuenta esta perspectiva centrada en el pasado, en los orígenes de sus escritos, sino que, como ya se ha dicho, intenta presentarle otra perspectiva al personaje Marx y hacerle ver la degeneración de sus ideas a través de sus líderes<sup>130</sup>. Efectivamente, percibimos que sitúa al Marx de ficción a la deriva, igual que sus planes. Se denuncia que un sistema que supuestamente debía ser justo e igualitario ha arramblado tanto con el campesinado como en el mundo artístico e intelectual, así como con:

*[...] el libre pensamiento, la iniciativa individual, el más mínimo afán de creatividad, para imponer sus pesados dogmas con una ferocidad superior a la de religiones antiguas y cultivar la delación, generalizar la impostura, favorecer el cinismo, transformar al hombre nuevo en bárbaro viejo, setenta años de tiranía, saqueo, terror, esquizofrenia, parasitismo voraz [...] ilusiones perdidas, desolación, sí, desolación de la quimera<sup>131</sup>!* (Saga: 46).

Pero por muy dolorosa que pueda ser para el personaje Marx asistir al fracaso de su doctrina, en *Saga* se le permite esta visión para que pueda mostrar su disconformidad con la manera en que ha sido aplicada, como, de hecho, hace. Y, al mismo tiempo que asiste a los cambios en el mundo originados por este fracaso, contempla aún más perplejo el triunfo del capitalismo, que ha sustituido sus valores por el culto simbólico de la publicidad y el poder del dinero:

---

<sup>130</sup> En su descubrimiento de lo que ha cambiado, va encontrándose diferentes monumentos, “otra vez él, Engels, Vladimir Ilich y el Gran Timonel!” (Saga: 53). Se suman otras referencias como “la inconfundible faz bigotuda de Josif Viarionovich sustituía a la del propulsor del Gran Salto Adelante” (54) o “el Padrecito de los Pueblos” (55).

<sup>131</sup> Otra referencia cernudiana más. Ver capítulo 9 de la III parte.

---

[...] anuncian en sus pechos y espaldas las nuevas luminarias de la cultura europea Chanel Saint-Laurent Revlon Hugo Boss United Colors of Benetton! (37)	[...] los viejos militantes del Partido y patriotas enmedallados asistían confusos a la irrupción anacrónica de frailes dominicos, jesuitas en sotana, numerarios del Opus Dei con cartera de ejecutivo, comunidades neoecuménicas, misiones franciscanas, acólitos de la Iglesia de Cristo, Nuevos Creyentes, Children of God y otros grupos llamativos con bandas de música y profusión de billetes verdes (61)
--	---

---

Centrando su teoría ahora en la propia textualidad, es preciso decir que Goytisolo lleva a cabo una minuciosa labor de documentación y revisión para poder componer esta novela. No solo ha tenido que leer sesudas biografías de Karl Marx<sup>132</sup>, sino también el conjunto de su obra y algunas otras más de intelectuales contemporáneos. Con todo este material construye una red casi laberíntica de múltiples intersecciones entre lo estrictamente biográfico, ficticio, histórico o ensayístico. El discurso marxista está presente, y algunos textos escritos por Marx también, pero todo ello disuelto y fragmentado y también, ¿por qué no decirlo?, deliberadamente manipulado.

Veamos algunos ejemplos:

---

<sup>132</sup> “El menchevique Nikolayevski, autor de la excelente biografía de K. Marx inspiró mi novela” (Goytisolo, *Belleza sin ley*: 72).

<p>[...] la aparición de manifestantes en el centro de Moscú blandiendo las águilas bicéfalas del zarismo mientras en la plaza contigua al Bolschoi jóvenes iracundos sustituían la última palabra del «Proletarios de todos los países, uníos!», grabada en la peana del busto del marido, con un humillante «perdonadme»! aquello era sólo el comienzo (<i>Saga</i>: 35).</p>	<p>“Proletarios de todos los países, uníos” es uno de los lemas marxistas más reconocidos, proveniente del <i>Manifiesto Comunista</i> (1848). La sustitución de “uníos” por “perdonadme” insiste en esa revisión arrepentida por la deriva de su doctrina.</p>
<p>NO SE SORPRENDERÁ USTED SI LE DIGO QUE HE HECHO UNOS AHORRILLOS CON LOS VALORES AMERICANOS, PERO SOBRE TODO CON ACCIONES INGLESAS, QUE ESTE AÑO PROLIFERAN COMO SETAS HE GANADO ASÍ CUATROCIENTAS LIBRAS Y RECOMENZARÉ PUES LA OPERACIÓN NO LLEVA DEMASIADO RIESGO Y VALE LA PENA ARRIESGAR ALGÚN DINERO PARA REBAÑAR EL DEL ENEMIGO (<i>Saga</i>: 50).</p>	<p>A Marx le hacen ver una cita colgada en un muro que, aunque no reconozca, le pertenece a él. Se extrae de una carta suya del 25 de junio de 1864 escrita a su tío holandés Lion Philips después de que heredara de su madre y de Lupus 1.500 libras (Kunz, 1997b: 46). Recoge Kunz otras declaraciones en las que se le reprocha a Marx que predique en el <i>Manifiesto</i> la abolición del derecho a la herencia y en cambio aceptara ésta. Se trataba de una de las medidas principales necesarias para pasar de la economía burguesa a la comunista (Kunz, 1997b: 115).</p>
<p>hubo un discurso del secretario de la Asociación, del que captó únicamente palabras volanderas, extraídas de su propio léxico</p> <p style="padding-left: 40px;">internacionalismo proletariado materialismo dialéctico (<i>Saga</i>: 55).</p>	<p>Terminología marxista en relación con la lucha de clases. El materialismo dialéctico designa la filosofía marxista que pretende desarrollar un materialismo que integre la dialéctica idealista hegeliana y también resista a la presión de la metafísica especulativa: “considera la existencia material de la naturaleza y las condiciones socioeconómicas como las bases de la conciencia humana. No hay una doctrina única: la teoría se interpretó de varias maneras en los distintos países y provocó muchas polémicas entre los marxistas” (Kunz, 1997b: 22).</p>
<p>Moro no estaba seguro de la exactitud de la cita [...], pero sí del lema universalmente conocido LA RELIGIÓN ES EL OPIO DEL PUEBLO (<i>Saga</i>: 59-60).</p>	<p>Aunque la cita no es exacta, se conoce con esta forma. Aparece en la introducción de <i>Crítica de la filosofía del derecho de Hegel</i> (1844)</p>

La revisión de sus escritos contrasta con la realidad y tiempo predominante de la novela (el presente del escritor, el futuro de Marx), pero también con las versiones de algunos personajes (especialmente Bakunin, del que nos ocuparemos después). De entre los personajes destaca el propio Marx revisando sus sentencias y citas preguntándose si no se había equivocado o qué quedaba de sus teorías. Como consecuencia vuelve a sus viejos escritos, se autorrevisa y encuentra citas que le hacen reflexionar sobre la posibilidad de haberse traicionado a sí mismo:

«el reflejo religioso del mundo real desaparecerá el día en el que las condiciones de trabajo y de vida práctica brinden al hombre unas relaciones nítidas, racionales con la naturaleza y sus semejantes<sup>133</sup>» [...] qué quedaba ahora de todo ello? había descubierto de verdad, como decía Engels, la ley fundamental que determina el curso y desarrollo de la epopeya humana? cómo explicar entonces que mientras los templos del oscurantismo se llenaban de fieles y la voz del almuédano convocaba a una magna multitud de creyentes, sus obras filosóficas y científicas fueran desdeñadas y entregadas a veces al fuego purificador? (60)

Las citas originales o alteradas de Marx aparecen, por tanto, como contrapunto irónico en el texto y, en última instancia, sirven como revisión general de sus teorías y desempeñan una función reflexiva para el lector de la novela. Retoma el toque de atención que probaba que existían y siguen existiendo grupos de oprimidos, víctimas de guerras y barbarie humana. Usa una técnica similar a la aplicada con los infectados de *Virtudes* al unir diferentes momentos y espacios históricos para invitar a la reflexión y demostrar que, aunque los problemas sean diferentes, siempre hay afectados. En el caso que nos ocupa, se muestra la ideología marxista como consecuencia de la propuesta hegeliana, según la cual la historia sigue un proceso de perfeccionamiento y progreso, aunque ha fracasado. Lo que existe realmente es la historia como repetición, pero como una repetición de desastres:

[...] viejas historias del Mediterráneo fértil en persecuciones, matanzas, dogmas fanáticos y opresivos, expulsiones masivas cuidadosamente planeadas, Mediterráneo!, Mediterráneo!, gran madre universal, semilla y cuna de la civilización!, patrón de la belleza y el arte clásicos!, crisol de culturas!, y no obstante ajeno y cruel, Mare Vostrum, ámbito de guerras, cruzadas, exterminio de poblaciones enteras, espadas rematadas en cruces, bendición eclesiástica a caudillos de manos sangrientas, tiranos divinizados en estatuas y libros, espuladores de linajes y limpiezas étnicas, todo ese magma de horror y basura acumulado en su cuenca durante siglos y siglos! (quién habría soltado el discurso?) (23)

---

<sup>133</sup> Perteneciente al capítulo 1 del primer volumen de *El Capital* (1867).



Goytisolo demuestra que el fin de la historia<sup>134</sup> tan en boga en la posmodernidad no existe, puesto que estamos condenados a repetirla: “[...] la Historia no se ha acabado aún por mucho que sostengan lo contrario los modistas y diseñadores de ideas! ignoran de verdad esas cabezas huecas el mundo criminal en el que viven, la espiral de desastres que les absorberá de una vez? déjelos, déjelos pontificar a su gusto en sus cátedras televisivas et rira bien que rira le dernier!” (108).

Según Kunz, el planteamiento del fin de la historia tiene un tono pesimista puesto que coincidía con conflictos sangrientos del momento y para Fukuyama el derrumbe de la URSS significaba el fracaso de la puesta en práctica de los ideales marxista y, sobre todo, “el final de la evolución social y política de la humanidad, es decir, el final de la historia” (Kunz, 1997b: 108). Sin embargo, Goytisolo advierte cierto etnocentrismo en estas teorías puesto que de lo que se trata es que fracase o no globalmente cualquier ideología dogmática, esto provoca que una parte de la población sea oprimida. Tras repasar situaciones de pobreza, guerra o de nacionalismos agresivos, *Saga* nos plantea lo siguiente: “la desaparición del sistema marxista como forma de gobierno, no auguraba a la vez la necesidad irrefutable de un nuevo Marx?” (*Saga*: 105). Porque, en definitiva, no se trata de demonizar a la persona Marx, sino de revisar sus teorías para provocar la reflexión y la corrección de las mismas.

### 5.2.2.3. (Con)fusión entre medios.

Por otro lado, Juan Goytisolo se muestra muy crítico ante los riesgos y efectos que tienen para algunas generaciones crecer frente a un televisor. Su crítica, de carácter ideológico, se manifiesta en el ejemplo de los albaneses, como ya hemos visto, pero también tiene que ver con la denuncia de lo que se ha venido a denominar la *sociedad del espectáculo*. Para ello, su intención es subvertir la moda de llevar la literatura al cine o a la televisión y colar esta última en la novela, de modo que condicione espacios y personajes.

Según J.F. Ferré (2011b), la idea de que toda ideología se convierte en espectáculo recoge algunos aspectos de la reflexión de Guy Debord (*La sociedad del*

---

<sup>134</sup> Se alude a las teorías que Francis Fukuyama presentó en “The End of History?”, publicado en 1989, poco antes de la caída del Muro de Berlín. Después desarrolló sus ideas en *The End of History and the Last Man* (1992).

*espectáculo*, 1967), entendido el espectáculo no como conjunto de imágenes, sino en cuanto a la relación social entre personas mediatizada por imágenes; pero también contempla ideas de Jean Baudrillard (como su visión del *simulacro*<sup>135</sup>) en el sentido que él entendía la hiperrealidad<sup>136</sup>. Así, *Saga* se convierte en una novela de realidad virtual. Los miembros de la familia Marx serán telespectadores y al mismo tiempo material televisivo. Respecto a Debord, Juan Goytisolo escribe un artículo en 2003 donde explica que su concepto estrella -la sociedad del espectáculo- no le influyó en el momento en que se publicó (1967), sino que por entonces le interesaba más su lectura cambiante de la ciudad. Tiempo después sí que consideró *La sociedad del espectáculo* como obra indispensable; “el libro de Debord da en el blanco” puesto que la “ideología se ha disuelto en su representación mediática” (Goytisolo, 2003: “Guy Debord y la Internacional Situacionista”). Basta recordar que el espectáculo es para Debord “el desvanecimiento de la distinción entre el yo y el mundo por destrucción del yo asediado por la presencia-ausencia del mundo, es también el desvanecimiento de la distinción entre lo verdadero y lo falso por represión de toda verdad vivida en beneficio de la *presencia real* de la falsedad que garantiza la organización de las apariencias” (Debord, 2012: 174-175).

Este sentido de espectáculo permea en la novela en diferentes sentidos ya desde el comienzo, cuando nos referimos a su sentido teatral. Éste es reflejado en la ambientación: “el escenario en el que discurría, leve, neblinoso, irreal, le evocaba el escenario de un gran teatro” (37-38); y también en la naturaleza de los personajes. Tal como si de una subida de telón se tratase, lo primero que nos encontramos es la presentación de los *dramatis personae*. Desde el principio los personajes están concebidos como si fueran actores, es decir, portadores de máscaras, prosopón, entidades con doble naturaleza: de persona y de personaje. Los personajes que responden a la *representación* de las personas de carne y hueso que existieron se ven

---

<sup>135</sup> Está presente en diversos textos de Goytisolo. A menudo alude a esa idea de que “la cultura ha sido sustituida por su simulacro mediático y nadie o muy pocos elevan la voz contra ese estado de cosas” (Goytisolo, 2001a: “Vamos a menos”).

<sup>136</sup> Según Baudrillard, el mundo que tenemos está dominado por el espectáculo:

A través de eso mismo, entramos, más allá de la historia en la ficción pura, en la ilusión del mundo. La ilusión de nuestra historia desemboca en la *ilusión mucho más radical del mundo* [...], ahora que la ilusión aristocrática del origen y la ilusión democrática del fin se alejan cada vez más hemos dejado de tener la elección de avanzar, de preservar en la destrucción actual o de retroceder, sólo nos queda la de afrontar esta ilusión radical (1992: 184).

sujetos a un proceso de esperpentización valleinclanesca y a una actuación dominada por la impostura.

Se impone también el sentir a los personajes como actores mediante el filtro de la televisión y algunos de sus respectivos formatos, como el debate televisado. Aunque lo cierto es que ya era clásico en los libros de Goytisolo la inclusión de debates de expertos, apostando por el discurso polifónico.

Junto al debate, aquí también incluye el telefilm, que da lugar a la presentación de falsificaciones (Llored, 2009a: 365). El proceso de rodaje de *La Baronne Rouge* se cuele en la novela a partir del III capítulo y, a través del escritor, conocemos lo que hay delante y detrás de las cámaras (con un procedimiento de *mise en abyme*, ficción dentro de otra ficción bajo el mismo asunto). Al parecer, la adaptación televisiva cuenta también con anacronías como en la novela, y con saltos espaciales porque pasan de estar en el baile de Londres a su residencia en París.

Pero si algo domina verdaderamente la sociedad mediatizada por la TV es el culto a la imagen, que sirve aquí para introducir al Juan Goytisolo externo a la ficción:

no dejes de pasar por la maquilladora, te ha prevenido Mr. Faulkner cualquier consejero de imagen te sugeriría igualmente que cambiases el sempiterno jersey verde por prendas de colores más contrastados! Ah, y una sonrisa de vez en cuando conquista al público, aumenta según las estadísticas el número de lectores! (*Saga*: 156).

Estos consejos invitan al escritor a cambiar su imagen. La más habitual de Goytisolo es la apariencia con el jersey verde, indumentaria que se juzga acorde con su fama de seriedad.

La intrusión de la televisión también apoya el pensamiento del escritor en tanto en cuanto nuestra ideología también está totalmente mediatizada (claramente con el ejemplo de los albaneses), o como lo expresa Simone Cattaneo, “una lectura amarga y lúcida del impacto de los medios de comunicación en la sociedad posmoderna” (Cattaneo, 2015: 36).

Junto a la *simulación* de un espacio mediatizado y con fines de espectáculo, convive el espacio onírico e irreal (*Saga*: 59) que envuelve y afecta sobre todo al escritor. Conectamos con él en esto por un discurso paralelo entre paréntesis que es la

voz de su conciencia o la explicación a determinados encuentros ilógicos<sup>137</sup>. Ese espacio alcanza finalmente también el mundo de los muertos al que acceden los personajes de la familia de Marx, cuando se impone la *lógica* de que están muertos. De modo que al final del III capítulo: “los esqueletos suntuosamente vestidos de Moro y de Jenny se agitan y bailan! Jennychen y Longuet, están muertos y bailan!” (150). Para Ferré, *Saga* puede entenderse como la estética del simulacro y está plagada de “hologramas”, es decir, “presencias humanas inmateriales (espectros o espíritus)”; de este modo, la labor novelística se convertiría, en cierto modo, en “una ‘espectrología’ carnavalesca y deconstructiva de Marx” (Ferré, 2011a:184). Decíamos que desde el final del capítulo III los personajes toman conciencia de que están muertos, como si esta concienciación fuera más lógica que el hecho de que hubieran sido incluidos como personajes vivos. De manera que su apariencia de fantasmas parece cobrar ahora mayor sentido. Así se expresan, primero Bakunin (cuando el escritor le pregunta sobre su presencia en el debate) y después Marx (cuando anima al escritor a visitarlo en Highgate, el cementerio en el que descansan sus restos):

- 1) tú: va a participar usted en el debate? nadie me había informado de ello!  
él: (esponjándose como un cisne en un lago de serenidad): lo haría con sumo gusto si un hecho elemental no me lo vedara! mi fallecimiento en 1876! cómo hacer admitir al buen público la intervención televisiva de un muerto? (*Saga*: 159-60).
- 2) [...] me pudro allí desde hace más de un siglo y en sus jardines podrá conversar con los míos con un poco de sosiego y calma (*Saga*: 181).

La toma de posesión de la realidad por parte de los personajes muertos sube de intensidad y mediante la fusión de algunas reminiscencias literarias nos traslada a un espacio lúgubre, desolador y caótico, dominado por la vileza, pero también sumido en la irrealidad:

[...] todo es vértigo, furia y zumbido, el mundo prosigue su rotación solitaria en un espacio infinito, minúsculo como una partícula en un mar de galaxias! Todo muda, todo perece, todo queda atrás! el hombre repite ad nauseam viejos errores, acumula torpemente poder y riquezas, reactualiza sin tregua las tragedias de Sófocles! formas de convivencia sutil y civilizada se derrumban en unos días! egoísmo, autosatisfacción, afán de lucro son erigidos en dioses únicos y promovidos a escala universal a costa de

---

<sup>137</sup> Por ejemplo, la primera vez que aparece la feminista y lo ataca con reproches frente a su asesor nos habla su pensamiento: “(querías protestar, replicar a su saña demoledora del libro e inopinadamente te sobresaltó el timbre del despertador!)” (*Saga*: 96)

los demás sentimientos humanos! no has escuchado la voz de las hormigas?<sup>138</sup> [...] los muertos que hoy bailan resucitarán de sus tumbas y sus ideas, fecundadas por savia espiritual nueva, sacudirán a los hombres de su actual estolidez y modorra, serán otra vez, para todos los oprimidos y hambrientos, la levadura y sal de la tierra!

(quién habla?

tú? una misteriosa voz en off? o figura el discurso en el guion de *La Baronne Rouge*?)

por triste que sea, deberás aceptar la evidencia

sólo el desorientado autor de estas páginas deambula en el escenario vacío de Modena Villas sin saber cómo redactar de acuerdo a los cánones de la crítica y gustos del público (en irónico pendant literario a El Capital marxiano)

su dichosa e imposible novela! (151).

### 5.2.3. Voces propias y ajenas.

Como apunte final sobre los personajes recordemos que los hemos visto adoptando diferentes condiciones, más allá de la puramente novelesca: personajes dramáticos, televisivos, fantasmales y también metaliterarios. Esta última condición, la metaliteraria, puede apreciarse ya desde el principio en una curiosa escena en la que Marx está observando algunas pinturas colgadas en paneles que hablan y le increpan (57). Lo cierto es que casi todos muy a menudo se muestran conscientes de su condición ficcional. Así, por ejemplo, el editor sería esa voz que va marcando al escritor el camino a seguir y del que constantemente se va apartando; muchas veces aparece en la conciencia, en la imaginación o en los sueños del escritor. Otros personajes permiten que se introduzcan voces alternativas a las opiniones sobre Marx; son los personajes con los que se entrevista el escritor o los participantes en el debate televisivo: el profesor catedrático de Oxford; el filósofo discípulo de Godelier; el historiador de Bombay; Francisco Carrasquer que es de la CNT, combatiente de la Guerra Civil española, refugiado político en Holanda y conocedor de Bakunin, doctorado en la universidad de Varsovia que emigró a los EEUU y “el autor de la novela que están ustedes leyendo” (*Saga*: 162). Además de ellos, destaca la inclusión de Ms. Lewin-Strauss, feminista y profesora en la Universidad de California, quien aparecerá en diferentes ocasiones durante la novela, en conversaciones como las que imagina con el editor y también ofreciendo un contrapunto a la revisión de Marx. Junto a ella, hay otros dos personajes que también favorecen esa construcción de pensamiento divergente respecto al marxismo y al propio Marx. Nos referimos a Bakunin y Lenchen.

---

<sup>138</sup> Junto a la referencia explícita a Sófocles, en el fragmento hay otras a Faulkner y *La Celestina*. Como se verá en el capítulo 7, la fusión de la expresión “el ruido y la furia” con la cosmovisión procedente de *La Celestina* (“Todo muda, todo perece, todo queda atrás”) es recurrente en la obra de Juan Goytisolo.

Mijaíl Bakunin (1814-1876) se presenta como el antagonista de Marx y permite a Goytisolo construir un juego de espejos<sup>139</sup>. No se dice abiertamente quién es, sino que se va sembrando su identidad con datos sobre sucesos de su vida. Así, Bakunin, que ha ido apareciendo de soslayo por la novela como antagonista principal, cobra importancia en el capítulo IV poco antes del debate de especialistas en una conversación con el escritor. Es entonces cuando protagoniza uno de los principales reproches de *Saga* a la ideología marxista, esto es, que la igualdad sin libertad carece de sentido<sup>140</sup>, o en boca del Bakunin-personaje: “el mal estriba en la busca del poder, el ansia de autoridad, la sed de dominación y Marx adolece gravemente de dichos defectos!”<sup>141</sup> (*Saga*: 158). Las principales revisiones que Goytisolo le impone a Marx eran, ya lo dijimos, su visión etnocentrista respecto a los oprimidos y el germen de autoritarismo, por lo que la misión de este personaje colocado como antagonista es clara: “La voz de Bakunin ha actuado de auténtico karma marxiano – dialéctica también-, nos devuelve en su pureza el restablecimiento de la armonía destruida por la presunta acción autoritaria. Sabiamente, se margina, sólo insinúa su intervención, desaparece discretamente por el foro” (Ruiz Lagos y Ruiz Campos, 1995: 152). Junto a Bakunin, también se cruzan otras personalidades históricas, algunos miembros del Partido Comunista pero con posiciones diferentes a Marx, a los cuales también encontramos en un listado final, “Noticia biográfica de personajes históricos citados en la obra”.

---

<sup>139</sup> El contraste y juego de espejos entre Marx y Bakunin se puede ver también en otros ensayos de Juan Goytisolo. Por ejemplo: “¿no refleja acaso el universo lúcidamente previsto por Bakunin, el que una nueva jerarquía de mandarines técnicos y especialistas –los *fundamentalistas de la tecnociencia*- deciden sobre la vida y muerte de la inmensa mayoría de los humanos –como se vio bien claro en la carnicería del Golfo-, imponiendo, con la ayuda de una desinformación generalizada, lo que el gran pensador libertario denominaba ‘el más aristocrático, omnímodo, arrogante y elitista de todos los regímenes?’” (Goytisolo, *El bosque de las letras*: 300).

<sup>140</sup> Según Kunz, “la igualdad sin libertad es una ficción inventada por tramposos para embaucar a los necios! igualdad sin libertad es despotismo de Estado!” es una cita de una carta de abril de 1868 de Bakunin al periódico parisino *Démocratie*, dirigido por Charles-Louis Chassin. (Kunz, 1997b: 149).

<sup>141</sup> La cita completa del Bakunin original decía lo siguiente:

[...] el mal estriba en la busca de poder, el ansia de autoridad, la sed de dominación y Marx adolece gravemente de dichos defectos! su doctrina se presta a ello a la perfección! en cuanto jefe e inspirador amén de principal organizador del partido alemán, es un comunista autoritario, defensor de la liberación y reorganización del proletariado por el Estado, esto es, de arriba abajo, gracias al conocimiento y experiencia de una minoría revolucionaria selecta destinada a ejercer en nombre del socialismo su legítima e ilimitada autoridad sobre las masas!

Aparece en « Rapports personnels avec Marx » (1881), recogido en los archivos sobre el autor. (Kunz, 1997b : 150).

Por su parte, Ms. Lewin Strauss<sup>142</sup> personaje hace de crítica tanto del escritor Goytisolo en su obra, como de Marx y su doctrina (a veces recurre a su terminología). El personaje critica que Marx condenara las condiciones de explotación de los trabajadores durante la Revolución Industrial pero no se diera cuenta de las que imponía en su hogar. También tiene la función de ir introduciendo al personaje de Lenchen, la criada, que adquirirá gran significación al final de la novela. La feminista le echa en cara al escritor que la describa “la fiel Lenchen”, y a Marx que la sometiera a explotación como sirvienta de la familia y la dejase embarazada (91-93). Así, la presencia, hasta entonces solo de puntillas, de Helena Demuth o Lenchen tiene lugar en el capítulo V durante la entrevista con el escritor en el cementerio, justo cuando éste acude a encontrarse con Marx previa invitación del filósofo. Lo más interesante es la descripción que se hace de ella porque gracias a ésta escapa del filtro de esperpento que alteraba la visión de los demás personajes. Como apunta Ángel García Galiano, ella es “la persona que mejor resulta y con más cariño es tratada” (2004: 91); y según Julià Guillamon, Goytisolo convierte a la fiel criada en la heroína de este tiempo (1993: 53). Veamos parte del retrato que de ella nos regala:

[...] propulsada desde la mansión nobiliaria de una vetusta ciudad provinciana al remolino de la existencia febril de una pareja de revolucionarios profesionales sin hogar ni medios de subsistencia [...] expulsiones, desahucios, años y años de precariedad, comida incierta, noches en vela, enfermedades, partos, madre y esposa de Karl, madre y hermana de Jenny, madre y nodriza de toda su descendencia, testigo impotente de las caladas de la muerte en el nido de la familia, forzada a ocultar a ojos del mundo al causante de su embarazo, a desprenderse de su único hijo, trabajar sin salario y a veces son sus irrisorios bienes empeñados y sin embargo serena, tenaz, siempre combativa, comprometida a fondo en el triunfo de una causa que sólo captaba de manera intuitiva, ignorante de los conceptos de plusvalía y lucha de clases pero instintivamente segura de responder a los desafíos de su extraordinario destino, dueña secreta del hombre cuyas ideas iban a transformar el mundo (188).

La reivindicación de su figura culmina con la inclusión de su foto en el libro, hecho que también enlaza con un homenaje del escritor a su infancia real y especialmente a Eulalia.

En definitiva, esta novela de Goytisolo se plantea como un encuentro, y a la vez una huida, de participar del género biográfico. Así, Márquez Villanueva señala el uso de una serie de recursos de distanciamiento porque no quiere escribir ni una biografía

---

<sup>142</sup> Tiene que ver también con la inclusión del feminismo en su obra y con ello, además de añadir otra voz al discurso polifónico, cumple la función de responder a parte de las críticas que le reprochan una actitud misógina o echan en falta una defensa del feminismo.

convencional ni un estudio del marxismo. Lo primero lo consigue drásticamente en el momento en que aparece aboliendo categorías de espacio y tiempo, nada más alejado del rigor de una biografía al uso. Además, como viene siendo habitual, Goytisolo no solo se acerca a un género para imitarlo, parodiarlo, subvertirlo, sino también reflexionando:

*[...] la obra comprometida con tu editor, como todas las de tema biográfico-realista aclamadas por público y crítica [...] en una sociedad uniformada por el imperio de la imagen, qué valor literario y moral tendría poner la pluma al servicio de ésta y trazar relatos históricos como esas escenas reconstruidas en estudio de acontecimientos y crímenes sórdidos? no sería más iniciativo y fecundo desenmascarar los mitos e instancias intermedias que operan entre el gran público y Marx, integrando en la obra los filtros a través de los que percibimos su elusiva y contradictoria personalidad? [...] por qué no introducir los estereotipos y mediatizaciones de aquella en el ámbito de la novela, invirtiendo los papeles y subordinando las cotidianas irrupciones televisivas y sus mensajes subliminales a las reglas del campo de maniobras abierto por Cervantes? [...] no era la prueba concluyente de la interacción entre realidad y ficción, de la contaminación cervantina del espectador? (176-7)*

Para él, estos son los “*poderes de la escritura*” (177). La escritura permite parar el tiempo y la novela ya no necesita ser puramente causal<sup>143</sup>. También, él mismo ha llegado a calificar *Saga* como “parodia de los libros autobiográficos” (Goytisolo, *Tradición y disidencia*: 107), propósito que cumple en sus páginas cuando alude a las trampas de la memoria:

él: por favor, pare de una vez su grabadora y guárdese la en el bolsillo!  
tú: perdóneme! mi propósito era reproducir con exactitud sus palabras, sin caer en las trampas de la memoria!  
él: lo que usted llama trampas de la memoria son muy útiles para los novelistas! (*Saga*: 159).

Sin embargo, también observamos este proceso vuelto en su contra cuando se introduce su memoria personal, en forma de paralelismos con su vida, por ejemplo con

---

<sup>143</sup> El mundo de *Saga* tiene que ver con Baudrillard también en otro sentido. Si el mundo que tenemos es el del espectáculo, ¿a cuál ha sustituido?

[...] existe no obstante una afinidad entre la inmanencia del desarrollo poético y la inmanencia del desarrollo caótico, que es el nuestro, el de los acontecimientos a su vez carentes de significación y de consecuencias, y en el que, al sustituirse el efecto a la causa, ya no hay causas, ya tan sólo hay efectos. El mundo está ahí, efectivamente. No hay ninguna razón para ello, y Dios ha muerto (Baudrillard, 1992: 182).



algunos de sus viajes, y sobre todo a través de los recuerdos de su infancia, donde, acabamos de decirlo, conectaba a Lenchen con Eulalia:

[...] tu memoria había retrocedido casi medio siglo a la verja del jardín de tu casa barcelonesa, cuando Julia o Eulalia conversaba largamente a media voz los domingos con su presunto sobrino, aquel hijo ilegítimo concebido en la adolescencia por obra de un canónigo de Huesca y criado después en un entorno remoto y desconocido no había renunciado también ella a su amor e inmediatez para volver su inagotable capacidad de afecto a los huérfanos de un matrimonio ajeno y consolar de algún modo la melancolía de un padre solitario y viudo?)  
Lenchen: deje usted de una vez sus digresiones! (191).

La incursión de los recuerdos de Eulalia en particular y de su infancia en general le llevan de nuevo al lugar donde suelen llevarle sus reflexiones en las obras, su temprano interés por la escritura y por los relatos de ficción, mediante los recortes de imágenes de los que para él eran sus héroes y heroínas, “cogiste como entonces las tijeras y recortaste el retrato borroso de «la fiel Lenchen»” (193). Eleva a esta categoría a la Helena Demuth de la familia Marx y a la Eulalia de su infancia.

Finalmente, *Saga*, que es una novela sobre el escribir otra novela, homenajea la herencia cervantina (Márquez Villanueva, 1994: 5) una vez más puesto que entra en la paradoja de lo que puede ser cierto y falso al mismo tiempo. Pero también, en cuanto a su valor como texto biográfico, por mucho que se aparte, hay un propósito que puede acercarlo, el que se deriva de entender que cada nueva biografía aporte una revisión del personaje biografiado. En este sentido la ficción transgrede en cierta medida el resultado, pero el texto de Goytisolo mantiene aún cierto valor revisionista. Y es que la novela no reniega del pensamiento de Marx, sino que anima a superarlo. Como diría Derrida, Marx es un fantasma, y como tal no muere jamás. Pero en este camino de superación de sus doctrinas, tropezamos con el paradigma de la posmodernidad; por eso no se escribe la obra, porque el escritor ya no puede hacer una novela bajo los cánones tradicionales; por eso se abre la puerta a una nueva comprensión de nuestro tiempo, que abandone la sacralización de la historia y se reafirme en el momento; y, por eso, sobre todo, los términos revolución y clase social deben reconciliarse bajo el espíritu de la época: la mirada hacia el otro, el diferente, conforma nuestra mismidad (el hombre es al mismo tiempo oprimido y opresor); la *revolución* está en uno mismo.

### 5.3. *Carajicomedia* (2000)

*Carajicomedia* presenta respecto a las dos obras precedentes mayor complejidad en lo que a la proyección se refiere, puesto que, como vamos a exponer, ésta se lleva a cabo a través de varias personalidades.

A Juan Goytisolo el texto original de la *Carajicomedia* le interesa particularmente y le invita a hacer una reescritura posmoderna con el propósito de articular una sátira del lenguaje de la Iglesia respecto al sexo. Para él, esta obra y *La lozana andaluza* cuentan con una gran riqueza léxica y literaria (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 142) y de ello saca buen provecho en su reescritura.

#### 5.3.1. Presentación general.

La propuesta de Goytisolo, cuyo título completo es *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma*, atiende con esta presentación a tres aspectos: al texto original, el autor y la referencia a los pájaros y las plumas, provocando desde el principio un interesante cruce de referencias.

Dividida en once capítulos, se centra casi por completo en las hazañas del *Père de Trennes*<sup>144</sup>, que aparece presentado en el capítulo I mediante un juego de narradores junto al artificio del manuscrito encontrado (o recibido, en este caso) y su encuentro con un personaje que parece ser Jaime Gil de Biedma, en torno al año 1962. En el II capítulo se alude a la *Carajicomedia* original, publicada en el *Cancionero de burlas provocantes a risa*, impreso en Valencia en 1519 y, a continuación, se narra el catálogo de aventuras amorosas con diferentes amantes árabes, como si fueran santos, a partir de 1963 por el barrio de Barbès, en París<sup>145</sup>. El capítulo III vuelve a hacer referencia al encuentro del capítulo I desde la perspectiva del clérigo. El IV se refiere a las secretas moradas o los lugares donde esos santos llevaron a cabo sus obras. El V, que en principio trata de las

---

<sup>144</sup> Explica Goytisolo: “La figura del *père de Trennes* inspirada por el personaje del mismo nombre de la novela de Roger Peyrefitte, *Les amitiés particulières*, corresponde a la de un sacerdote amigo de Gil de Biedma que, si bien no pertenecía a la Santa Obra, frecuentaba con desenvoltura las esferas del poder vaticano. No llegué a conocerle, pero los pormenores de la velada con la que se inaugura el libro me fueron referidos por Jaime y a ellos se alude en las páginas de *Diario de un artista seriamente enfermo*” (Goytisolo, *Obras Completas IV*: 35).

<sup>145</sup> Este catálogo de amantes incluye nombres como Mohamed, Buselham, Lajdar, Abdalá, Zinedín, Kitir, Abdelkacer, Ahmed, Omar, etc. Aunque se trata de una ficción, las referencias al tiempo y lugar relacionan directamente al Juan Goytisolo real y a lo que nos describe en *Reinos*. En cualquier caso no deja de ser un recurso literario que, por otro lado, recuerda a la lista de aventuras y amantes de *Diario del ladrón* de Jean Genet.

consecuencias de un grito, presenta una rueda de prensa de Fray Bugeo en el edificio Metrópolis de Madrid con algunas referencias a sucesos ya narrados en el libro. A continuación, el VI trata enteramente de las transmigraciones de Fray Bugeo. En el VII aparece en primera persona el abate Marchena para contarnos su encuentro con el *Père de Trennes* y en el siguiente éste último trata de los consejos y varapalos que recibe. En el IX presenciamos el diálogo entre Blanco White y Menéndez Pelayo mediante la versión que el *Père de Trennes* cuenta al personaje que hace de *alter ego* de Goytisolo (San Juan de Barbès<sup>146</sup>), provocando el “Encontronazo final” entre ambos en el X. El último capítulo nos informa de las últimas noticias de Fray Bugeo, su despedida y la intención de seguir los amenos consejos de vida de la señora *Lozana*.

Atendiendo a los recursos literarios más sobresalientes, Marta E. Altisent destaca que la radical ética y estética de la obra se apoya, fundamentalmente, en tres aspectos:

1) el infinito deslizamiento de autor-narrador y personaje, que obliga al lector a un constante cuestionamiento de sus identificaciones; 2) el uso de la sátira y la parodia blasfemas como vehículos de demolición/reconstrucción de lo reprimido enfocado en un discurso adverso a la homosexualidad, y 3) el principio de travestidura y mestizaje extendido a la apropiación de numerosos textos y biografías eróticas de la tradición áurea y actual (2006: 244).

Así pues, su autor, propone su versión del tema de la homosexualidad, bajo un prisma humorístico. Recoge el testigo de *Virtudes* donde se unían religión y erotismo para subvertir su discurso mediante un humor jocosos centrado en la sexualidad homoerótica. Para A. Ribeiro de Menezes, Goytisolo hace un viaje desde lo místico hacia lo burlesco pisando las fronteras de lo autobiográfico y lo ficcional, lo real y lo imaginario, lo serio y lo paródico, de tal forma que “is like walking on quick-sand, yet managing not to sink” (2002b: 112).

Pero, sin duda, uno de los aspectos destacables de la obra es su bagaje intertextual, como viene siendo habitual. Así, tal como ya hiciera por ejemplo en *Don Julián* añade al final un apéndice de invitación a la lectura donde incluye el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, por supuesto, y una serie de autores y obras de la literatura medieval y renacentista española. Además de ofrecer reconocimiento a personajes ficcionalizados como Gil de Biedma, Severo Sarduy, sigue estudios de otros

---

<sup>146</sup> Explica Manuel Alberca que, al parecer, así bautizó Severo Sarduy a Juan Goytisolo en la vida real (Alberca, 2007: 218).

como Luis Carandell, por su biografía de Josemaría Escrivá de Balaguer, y de Francisco Márquez Villanueva. Finalmente también el Abate Marchena, José M<sup>a</sup> Blanco White y don Marcelino Menéndez Pelayo se cuelan en el texto en forma de personajes<sup>147</sup>.

Además, encontramos alusiones y referencias a autores y obras de diferentes momentos literarios, a modo de breve y escogida historia de la literatura: Margaruite Yourcenar, Simone de Beauvoir, Gabriel Ferrater, Roland Barthes<sup>148</sup>, François Wahl, Jean Genet<sup>149</sup>, Luis Usó y Río, así como el Marqués de Sade o Karl Marx, Ionesco, Pitágoras, Góngora –el rey de los poetas– y Juan de Tassis, conde de Villamediana, místicos como Juan de la Cruz y Santa Teresa<sup>150</sup>, Valle-Inclán<sup>151</sup>, Diderot, Voltaire, Santo Tomás, Manuel Puig, Néstor Almendros, Reinaldo Arenas, el periodista Juan Cruz, Artaud, Dante, Shakespeare, Alberti, Cervantes, Foucault. Asimismo, el *Père de Trennes* también inventa ligues, encuentros y chismes con Cernuda, Truman Capote y Camus, Mauriac, Lorca, o Gide.

La mención de algunas obras es fundamental en algunos momentos del texto. Encontramos la biografía de Kavafis<sup>152</sup> de Robert Liddell<sup>153</sup>; la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882) de Marcelino Menéndez y Pelayo; la literatura de tradición cervantina de Sterne y Swift; los versos de Milton; las reflexiones de Baltasar Gracián; *La lozana andaluza* de Francisco Delicado; la filosofía de Hegel, Kant y Nietzsche; los personajes de *La Celestina*, Flaubert y su *Madame Bovary*; las referencias a Gregorio Guadaña, Tristram Shandy, Blas de Cubas y Cristóbal Nonato<sup>154</sup>; al Gregorio Samsa de Kafka; el Guzmán de Alfarache; personajes de *La Regenta*; la “Canción del pirata” de Espronceda; teorías del psicoanálisis de Lacan; *Las mil y una*

---

<sup>147</sup> En *Saga* también incluye un listado de referencias, como hemos mencionado.

<sup>148</sup> Roland Barthes no es aludido directamente, sino mediante pistas: “en vísperas de su fatal atropello” (78), “conocía al semiólogo en el cine Luxor” (78), “el Semiólogo” (90-91), etc.

<sup>149</sup> Cita explícitamente su *Diario del ladrón*.

<sup>150</sup> Hay alusiones directas, así como el título para el IV capítulo, “Las secretas moradas”. También se perciben alusiones a la literatura mística, como “en llama viva del amor” (75).

<sup>151</sup> Valle-Inclán es reproducido literalmente: “España es un reflejo grotesco de la civilización europea” (168-9).

<sup>152</sup> La presencia de Kavafis es muy significativa, así como la labor de traductor del *Père* que comienza localizado en la época de las primeras versiones de la obra del poeta en España. La primera fue la catalana en 1962, obra de Carles Riba, importante poeta catalán del siglo XX y la otra en castellano dos años más tarde por Elena Vidal y José Ángel Valente. La obra del poeta tuvo una importante acogida en escritores como Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer o Vicente Aleixandre.

<sup>153</sup> Kavafis, *una biografía crítica* (1980).

<sup>154</sup> Personajes respectivamente de: *El siglo pitagórico y la vida de don Gregorio Guadaña* (1644), de Antonio Enríquez Gómez; *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne; *Memorias póstumas de Blas de Cubas* (1881), de Joaquín Machado de Assis; y *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes.

*noches*<sup>155</sup>; las *Cartas* de Madame de Staël; la revista francesa *Tel Quel*; la presencia de nuevo de Bakunin; el *Himno de Riego*; etc.

También se mezclan algunos motivos bíblicos<sup>156</sup> con otras alusiones culturales: películas de Bruce Lee y la crítica a la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento el 12 de octubre de 1992.

No faltan, de nuevo, alusiones a Cuba y la persecución de homosexuales –bajo la imagen de los pájaros<sup>157</sup>–, que ya conocíamos por sus textos autobiográficos; o también a la URSS y a la Unión de Escritores; y, por supuesto, a Mayo del 68<sup>158</sup>.

### 5.3.2. Al encuentro de la tradición literaria.

Como puede verse, el texto, que es un homenaje a la tradición de disidentes tan apreciada por Goytisolo, teje además una amplia red de referencias culturales y literarias que dan muestra de nuevo de lo leído y vivido por él. De modo que, tal como señala Ángel García Galiano, entre todas las facetas del texto goytisoliano, destaca el “homenaje a sus queridos amigos y enemigos, vivos y muertos, tanto a los reales y biográficos [...], como a los culturales o libresco” (2004: 94). No obstante el homenaje, el catálogo intertextual también es un alarde de control literario:

El *bricolage* de voces, episodios e imágenes procedentes de Fernando de Rojas, Francisco Delicado, Mateo Alemán, Antonio Enríquez o Carlos Fuentes convierte a estos autores en «perpetradores» de una escritura «paria» que exhibe su forma atormentada y convulsa, su celebración jocosa del placer, la disidencia y el ingenio como valores absolutos (Altisent, 2006: 259).

---

<sup>155</sup> En juegos de palabras como “a recitar como Sherezada las Mil Menos Una Máximas de nuestro beato fundador” (180)

<sup>156</sup> Como la resurrección de Lázaro o Salomé y la cabeza de Juan Bautista

<sup>157</sup> Como ejemplo puede verse un fragmento de una de las conversaciones:

¿Es verdad, mon cher *père de Trennes*, que cayó usted en una redada de pájaros durante su estancia en la Habana y le apriscaron de malos modos en una celda llena de siquitrillados y agentes de la Contra que por poco le linchan cuando les dijo que no sabía por qué estaba allí ya que usted era castrista y revolucionario?

¡Ese tristísimo lance lo protagonizó mi amigo Virgilio Piñera! Yo era entonces un sacerdote progresista como Ernesto Cardenal (aunque nunca perpetré versos fuera de mis traducciones de Kavafis) (170).

<sup>158</sup> El capítulo VII comienza con una narración protagonizada por el Abate Marchena que se titula “Del sexo de los ilustrados al de los *Soixante-Huitards*”, ya que traza una línea desde los intelectuales del XVIII hasta los de Mayo del 68. También hay otras referencias a estos sucesos mediante la mención de lugares clave, tales como el Colegio de España y la Ciudad Universitaria (165).

### 5.3.2.1. (Con)fusión entre personajes.

Juan Goytisolo inventa el personaje del *Père de Trennes* y lo fusiona, principalmente, con Fray Bugeo, asumiendo que fuera el autor de la *Carajicomedia* original del Siglo XVI; sin embargo, también asume parte de la personalidad de Monseñor Escrivá de Balaguer. Los momentos clave que están tratados con mayor profundidad son el encuentro con algunos escritores de la denominada Generación de medio siglo en la Barcelona de los años sesenta, las transmigraciones realizadas desde el siglo XVI y la época contemporánea, además de sus encuentros con el abate Marchena y el *alter ego* de Juan Goytisolo en la novela.

El *Père de Trennes* ficticio se proyecta sobre diferentes personalidades. Como decíamos, la de Escrivá de Balaguer, el personaje libresco Fray Bugeo de Montesinos (y las posteriores reencarnaciones) y el Abate Marchena. Y también hace de narrador del encuentro entre Marcelino Menéndez Pelayo y José M<sup>a</sup> Blanco White.

#### a) *Monseñor Josemaría Escrivá de Balaguer*<sup>159</sup>

Juan Goytisolo usa la biografía de Escrivá de Balaguer escrita por Luis de Carandell<sup>160</sup> -mencionado en el capítulo I- y *Camino* del propio Escrivá de Balaguer para introducir ficcionalmente al sacerdote, proyectado bajo una de las múltiples personalidades del *Père de Trennes*.

Así pues, encontramos una parodia de Escrivá de Balaguer y su *Camino* a través de referencias a las máximas como la del “*Kempis* de los tiempos modernos” (71). Como en los casos anteriores de *Virtudes* y *Saga*, esta *fusión* se lleva a cabo mediante la proyección del personaje y la confusión textual.

En cuanto al personaje, la proyección la encontramos a través de referencias más o menos explícitas a menudo en tono humorístico. Hay una parodia del personaje

---

<sup>159</sup> El sacerdote español Josemaría Escrivá de Balaguer (1902-1975) fundó en 1928 la institución católica de La Prelatura de la Santa Cruz y *Opus Dei* (Obra de Dios) cuya principal misión era “encontrar a Dios en la vida ordinaria”, fomentando la conciencia de la llamada universal a la santidad. Durante los años 40’ y 50’ la institución vivió momentos de expansión por Europa y América. El mensaje espiritual principal del *Opus Dei* se extrae de la obra de Escrivá *Camino*, un conjunto de 999 aforismos para la reflexión y la meditación. Escrivá de Balaguer fue canonizado en 2002 por el Papa Juan Pablo II. En España el *Opus Dei* estuvo ligado a la política durante los años 50’ y 60’ a través de varios ministros en el gobierno de Franco, conocidos entonces como los *tecnócratas*.

<sup>160</sup> Luis Carandell Robusté (1929-2002), periodista y escritor, publicó en 1975 una biografía sobre Escrivá de Balaguer titulada *Vida y milagros de monseñor Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei*. Se trata de una obra envuelta en la polémica, puesto que historiadores como el conservador Ricardo de la Cierva no le conceden valor biográfico, sino que la valoran como libro jocoso y estúpido.

ascendiendo a los cielos, como santo, cuando monseñor aparece levitando sobre el edificio Metrópolis; y también como máximo responsable del *Opus Dei*<sup>161</sup>, organización que Goytisolo ya ha introducido de forma crítica e irónica en algunos de sus textos, especialmente en lo relativo a su relación con el gobierno franquista:

Monseñor reconcilió el catolicismo con el dinero y ello contribuyó decisivamente a la modernización de España<sup>162</sup>. ¡Incluso el San Juan de Barbès lo admite en uno de sus ensayos! [...] Nosotros fuimos el motor del cambio. Recuerdo muy bien las tertulias del grupo de Ruedo Ibérico a las que usted asistía. ¡Palabras, palabras, palabras! Luchaban contra la censura y el día en que ésta desapareció desaparecieron ustedes. La historia es desmemoria, querido Marchena (*Carajicomedia*: 173).

El discurso paródico se introduce a partir de algunas filtraciones de su obra *Camino* –literales y deformadas– y cantos e himnos del Opus, como el poema del borriquillo (16). En cuanto a las diferentes alusiones al citado *Camino*, se quiere dar a entender que éste cumple la función de manual o instrucción de uso para la vida: “¡Elemental, mi querido Fray Bugeo! Siga siempre la inspiración devota de su Kempis. Las máximas de Monseñor son una mina de oro cuya explotación no había de dejar tan sólo en manos de los sicoanalistas de la Sorbona y la hueste de discípulos de Lacan” (*Carajicomedia*: 179).

### **b) Fray Bugeo Montesino**

En 1519 se publica en Valencia el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* que reproduce la sección correspondiente del *Cancionero General*, según la versión de 1514. Recupera un poema de la primera edición (1511) y añade uno nuevo, inédito por entonces, la *Carajicomedia*. Argumentalmente el relato, parodiando el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, cuenta la historia de la impotencia sexual de Diego Fajardo, su protagonista. Como aspectos destacados del texto original se encuentran los consejos que el protagonista recibe a la hora de tratar con prostitutas o el acompañamiento de una glosa como comentarios para presentarlas a ellas y “sus principales hazañas profesionales”; asunto este de la prostitución con evidentes resonancias de *La Celestina* y conexiones con una obra posterior, *La Lozana andaluza* (1528). Como señala Álvaro Alonso (1995) la autoría presenta ya un primer problema puesto que la obra nombra a

<sup>161</sup> Claras alusiones en el texto: “Desde la creación por inspiración divina de la Santa Obra el 2 de octubre de 1928, festividad de los Santos Ángeles Custodios, hemos sido objeto de toda suerte de ataques y calumnias” (*Carajicomedia*: 190).

<sup>162</sup> Referencia a los tecnócratas.

tres escritores ficticios: Fray Bugeo Montesino, Fray Juan Hempudia, y un anónimo comentarista. Esto plantea si es que hay una correspondencia real entre ellos o son todo “máscaras de una misma persona” (Alonso, 1995: 8). A modo de jerarquía, puede decirse que, en primer lugar, existe un autor verdadero que escribe el poema y los comentarios, después el comentarista del texto en verso que escribe la glosa y, en tercer lugar, Fray Bugeo como autor del poema; no obstante, una vez iniciado el poema, Fray Bugeo cede el protagonismo a Diego Fajardo para que narre en primera persona.

Álvaro Alonso en su edición del texto diferencia distintas esferas lingüísticas a partir de la lectura del poema: de la guerra o combate, del ámbito del conocimiento, de la religión, la música y la comida. Particularmente nos interesa el de la religión y, al mismo tiempo, el juego que contrasta “su propia vulgaridad y la solemnidad del texto de Mena” (1995: 30). El erotismo del texto es menor del que se le presupone, y se acerca más al lado de la caricatura satírica, sobresaliente por su obscenidad (32-33).

Goytisolo encuentra en este texto un ejemplo de ese juego de cajas chinas de narradores y autores que tanto le fascina y lo aprovechará a su manera para su homónima obra. Pero también rescatará el recurso por el que presenta el repertorio de prostitutas (sustituyéndolo por los jayanes amantes), así como las referencias al miembro masculino a partir de un léxico variado, que toma análogamente a partir de las que se hacen en el texto original aludiendo a la impotencia del protagonista<sup>163</sup>.

En cuanto a Fray Bugeo, en el texto goytisoliano su personalidad aparece desde el principio “envuelta en la bruma de incontables leyendas y fábulas” (*Carajicomedia*: 25). No nos proporciona respuestas respecto a lo misterioso del personaje, sino que le añade nuevos rasgos y experiencias vitales a su antojo, ya sea situándolo como activista de la Santa Obra en los años sesenta (Monseñor) o en medio de las encrucijadas literarias de los grandes nombres del barroco español, siendo protagonista de “nexos con el conde de Villamediana y el origen libresco de los versos de Quevedo en su feroz

---

<sup>163</sup> La *Carajicomedia* de Juan Goytisolo está repleta de referencias sexuales, especialmente en el II capítulo, “Mis santos y sus obras”, donde se atiende al físico y a los atributos. La *Carajicomedia* original cuenta con diferentes imágenes para referirse al miembro viril, el órgano femenino o al acto sexual:

A ti, discreto lector, van dirigidas esas páginas penetrantes, esas experiencias personales de devoción acerba y dura. Medita en esas vidas de santos y en las múltiples vías de acceso a la interior morada hasta impregnarte de su sabrosa enjundia. Imita al Enclavado en la Cruz. Ábrete como los surcos de la besana al instrumento de templado acero que permitirá el riego, lozanía y cosecha de milagrosos frutos [...] imita con santa desvergüenza los ejemplos que aquí se prodigan y asciende a los más altos y especulativos misterios (69).



arremetida a Góngora” (71). El personaje en sí rompe las leyes espaciotemporales de la física y aparece en aventuras más allá de su autoría de *Carajicomedia*:

Mis amigos Severo y Néstor solían preguntarme por los siglos oscuros de mi vida, desde la impresión de la *Carajicomedia* hasta mi reaparición en el círculo de amigos de Jaime Gil de Biedma en calidad de archimandrita y celador de la Obra: ¿era cierto que visité a San Juan de la Cruz en su cárcel toledana y mantuve correspondencia secreta de Santa Teresa y San Juan de Ávila? ¿Cuáles fueron mis carajiventuras bajo Habsburgos y Borbones, en el período de irremediable decadencia de nuestra patria? ¿Conocí al canónigo sevillano don José María Blanco y Crespo durante su estancia en Cádiz o en su ya definitivo exilio británico? [...] Néstor se sacó de la manga un ejemplar del *Cancionero* recientemente impreso en España y leyó en voz alta algunos versos del «Aposento de Juvera» y el «Pleito del manto». Los reproduzco a continuación para solaz de las almas piadosas que leerán este libro (91).

Su personalidad conserva, por tanto, aspectos directamente relacionados con la creación literaria, manteniendo conjeturas que lo acercan al posible autor original: “También le agrada recitar las «Coplas del conde de Paredes a Juan Poeta cuando le cautivaron moros de Fez» o algún pasaje de las del «Provincial». En cuanto a Severo – con sus inseparables Socorro y Auxilio-, había rescrito y adaptado a su añorado paisaje cubano una de las devotas biografías de mi Eucologio” (92).

Dentro del apartado dedicado a las transmigraciones que protagoniza Fray Bugeo, un aspecto destacable sería la fusión textual que se lleva a cabo. Es decir, Goytisolo asume la personalidad de alguien anterior y la narración se aproxima a su contexto espaciotemporal al introducir una imitación lingüística, que es activa desde su presentación medieval: “Antes de ser Fray Bugeo, nasçy o cuitado e mesquino de mí, en un hogar de lumbr e escasa, mendiga e estrecha” (115); plenamente en su época: “Asy caymos del alto del coro cuando un fraile de mucha letra trujo los escriptos del Arcipreste de Talavera e los mostró a los otros” (117) y al final de esta primera “Echéme a un pozo para abreviar males e salir del siglo. Confundy mi fyn con la fyn del mundo. E non recuerdo más synon la eladez e negror de las aguas” (118).

En segundo lugar, se reencarna en el autor de la *Carajicomedia* pero admitiendo que Fray Bugeo actúa de máscara o disfraz para ocultarlo:

No doy mi nombre ni el lugar de mi nacimiento, ya que quise ocultar aquél tras el de Fray Bugeo, autor de la *Carajicomedia* que tú, travieso lector<sup>164</sup>, traes ahora entre manos. Como narré cumplidamente esa especulativa obra, escrita en honor del muy antiguo carajo del noble y devoto don Diego Fajardo, imitando el lato estilo de las trescientas del famosísimo Juan de Mena, no volveré a labrar el campo de su fecunda cosecha. [...] Yo fui quien llevó al coliseo romano su preciosa reliquia (118-9).

También intenta acercarlo lo más posible a su contexto: “Crecí en un reino desconcertado, puesto en discordia entre sus naturales cuestiones de honra y linaje. Mientras el rey don Enrique<sup>165</sup> cabalgaba por sus tierras [...] Pasaban de mano en mano las *Coplas del Provincial*<sup>166</sup>” (119).

Además de las autopresentaciones, también contamos con recursos que añaden un punto más de complejidad, como notas de traductor, editor, sugiriendo otra figura (similar a la del compilador de *Sitio* a la que nos referiremos en el siguiente capítulo): “Mas quiero retomar aquí el hilo de mi discurso y referir los insignes hechos de armas de don Diego Fajardo que, con mucha justeza, comparé a los del Cid” (120); y después: “(\*Fray Bugeo atribuye a Diego Fajardo la fechoría de Fray Pedro de Nieva en el convento de Santa Clara de Valladolid (*Amicus Plato, sed magis amica verita*). (N. del ed.)” (123) Esto incluye: “[*Aquí se corta el relato con unas líneas manchadas. Lo que de seguido viene es a todas luces una interpolación muy posterior.*]” (123).

Asimismo, mientras asume esta personalidad sigue imitando el estilo discursivo: “Tal correveidile no sabe de lo que habla y miente a culo abierto. Yo, el verdadero Fray Bugeo, afirmo y juro que el valiente y campeador carajo de Don Diego Fajardo nunca dio por posaderas sino a las putas con *fluxu sanguinis* y siempre con su venia” (124)

A continuación, podemos ver algunas de estas particularidades en transmigraciones concretas. Por ejemplo, su tercera migración tiene lugar en Sietecoñicos: “puto romano de origen español, amigo de la señora Lozana y de todo el brazo eclesiástico que le pagaba pontaje en nuestra Alma Ciudad” (124). Asume la forma de un carismático personaje de *La Lozana andaluza*, particularmente simbólico desde su apodo, habla de sus días en Roma y reproduce una pretendida conversación entre este personaje y la Lozana, ambos literarios. Poco después reaparece como Fray Francisco Ortiz, “predicador famoso de la iglesia toledana de San Juan de los Reyes” (128); lo llevan frente a la Inquisición y su alma transmigra “del convento de la Madre

---

<sup>164</sup> Recupera el lector explícito de *Paisajes* que después usará también en *Exiliado*.

<sup>165</sup> Enrique IV de Castilla (1425-1474).

<sup>166</sup> Poema de autoría anónima y de carácter satírico compuesto seguramente entre 1495 y 1474, durante el final del reinado de Enrique IV.

de dios en Torrelaguna –fundado por Ximénez de Cisneros para la recolección de los monjes franciscanos- tras permanecer en él quince años sin salir jamás de sus muros. Abominaba del mundo tan recio y hondo como el mundo había abominado de mí. Angel Selke me rescató siglos después del olvido.)<sup>167</sup>” (131). En su transmigración posterior asistimos a una crítica a la Inquisición y su corrupto sistema de delaciones (incluyendo falsos chismes), al tiempo que encontramos algunos ejemplos autorreferenciales: “Recuerdo el día en un prior, activo diseminador de un simiente en las mozas de Castilla y Aragón, me trajo un ejemplar muy antiguo del *Cancionero* en el que figuraba la obra de Fray Bugeo –con quien fui uno en alguna de mis pasadas transmigraciones- a fin de que lo llevase a la Casa Madre y lo pusiera a buen recaudo” (134). Ya se ha mencionado en esta investigación la recurrente técnica de paralelismos entre sistemas represivos y sus medios, por lo que la Inquisición también ha aparecido en *Virtudes* y obras analizadas anteriormente y todavía volverá a aparecer en otra obra como *Semanas*, vinculándose a los métodos de represión franquista.

En las siguientes transmigraciones asume apariencias relacionadas de nuevo con un personaje literario; pues, tras ser una mujer, se convierte en el paje del Conde de Villamediana: “Quisieron arrancarme con suplicios a quien aludían los versos de don Juan de Tassís<sup>168</sup> [...]. Prendiéronme fuego y ardí. El mundo me dejó y yo dejé el mundo” (148).

En su novena transformación se reencarna en Gregorio Guadaña, personaje de Antonio Enríquez Gómez<sup>169</sup>, también conocido durante un tiempo como Fernando de Zárate y Castronovo (c.1600 -1663), dramaturgo, narrador y poeta del Siglo de Oro. El personaje pertenece a su obra *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio*

---

<sup>167</sup> Se refiere a la obra de Ángela Selke, *El Santo Oficio de la Inquisición: el proceso de fray Francisco Ortiz* (1968), concerniente al edicto de fe y gracia contra los alumbrados o dexados promulgado por la Inquisición de Toledo el 25 de septiembre de 1525, el *Edicto contra los alumbrados, dexados y perfectos del Reino de Toledo*. Francisco Ortiz, que practicaba el género epistolar como ensayo religioso, fue uno de los mayores implicados en los procesos contra el alumbrismo. Fue condenado el 21 de abril de 1532 por “favor de defensor de herejes e impedidor e informador e injuridor del Santo Oficio y de sus ministros y oficiales públicamente, con gran escándalo y alteración del pueblo” (Sedeño Rodríguez, 2004-2005: 169). Añade Sedeño Rodríguez que por aquel entonces alumbrado era sinónimo de hereje. La Inquisición estuvo muy en contra de la doctrina iluminista que, sin embargo, continuaría, por ejemplo, con la incidencia en Miguel de Molinos y después con un segundo periodo de alumbrismo que evolucionaría de manera diferente. En consecuencia, durante el siglo XVI los disidentes atraídos por el erasmismo o luteranismo eran vistos por la Inquisición como alumbrados, calificación condenatoria adicional a su credo religioso (164). Durante este siglo, además, los casos de herejía no eran ajenos a la obligación forzosa de conversión cristiana, o lo que resulta más significativo, esto las “nutren e inspiran”, siendo judeconversos “casi todos los acusados en los procesos de alumbradismo castellano” (173).

<sup>168</sup> Probablemente los versos que sugiere son los polémicos “son mis amores reales”.

<sup>169</sup> Se le considera célebre escritor sefardí. Fue condenado por la Inquisición, acusado de criptojudasismo.

*Guadaña* (1644), que narra la vida de un alma que transmigra de un cuerpo a otro. Una de sus partes constituye por sí misma una novela picaresca, *La vida de don Gregorio Guadaña*, emparentada con el *Buscón* de Quevedo.

Llegando al momento de la décima transmigración, el personaje añade que había tomado diez cuerpos sin encariñarse por ninguno:

(Había sido esclava bozal, indio de encomendero, matachín de taberna, cornudo con astas de ciervo, moza garrida de mesón, terciario franciscano, obispo *in partibus*, privado del Rey, barragana de un prior, fugitivo de la Inquisición, mancebo de amables partes y menguado juicio).

[...] Abandonada a mi erranza fui mujer y varón, grande de España y mendigo, zurcidora de honras y patera de muchos saberes y escamas (152).

Finalmente, su presencia durante los siglos siguientes la condensa a partir de un puñado de referencias:

[...] pasé del erial de los Habsburgo y el No Importa de España a los vagidos lábiles de una bienintencionada pero fallida Ilustración.

[Fui la primera novia sevillana del Abate Marchena [...] Reencarné en el paje hispano-irlandés de lord Holland. [...] Trabajé de sirvienta –pero eso es un secreto que nunca revelé a Fray Bugeo– en casa del Magistral Fermín de Pas [...] Cumplí una meritoria labor de auxilio social en un burdel de la madrileña calle de Libertad y agasajé con mis artes y partes a don Marcelino Menéndez Pelayo [...] Luego atravesé un vacío de mucho más de medio siglo y reaparecí en Barcelona a la sombra del *père de Trennes* en figura del fámulo filipino que cuidaba de su piso de San Gervasio: era la época en la que intimó con Gil de Biedma y sus amigos, según consta al comienzo del libro. Pasaba yo entonces por tímido y reservado, pero dejé de serlo. Me solté el pelo y me uní a una vistosísima banda de pájaros (156).

Se mezclan en este último compendio de reencarnaciones las menciones históricas, las literarias y las propias del universo goytisoliano o de lo narrado hasta ahora en el presente texto. Se anticipa la presencia del abate Marchena, que aparecerá poco después, así como Menéndez Pelayo. La alusión al Magistral Fermín de Pas conecta con *La Regenta*, al tratarse de uno de sus principales personajes. Y, finalmente, cierra el círculo diacrónico abierto conectando con su presencia en el primer capítulo en medio del círculo de intelectuales de la Barcelona de los años sesenta de la mano del poeta Jaime Gil de Biedma. Por su parte, la referencia a los pájaros, como veíamos en *Virtudes*, es aquí una clara referencia homoerótica y se repetirá después.

### c) *El abate Marchena*

En el VII capítulo del libro asistimos al encuentro entre el abate Marchena (1768-1821) y el *Père de Trennes*. La conexión entre la aparición de este personaje histórico, y la posterior de José María Blanco White (1775-1841) y Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) se establece a partir de la obra de éste último *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882). En ella Menéndez Pelayo incluye a Marchena y Blanco White entre su larga lista de personajes a los que vincula con una tradición heterodoxa. Por tanto, la referencia más presente para Goytisolo a la hora de resucitar a estos personajes será la obra de Menéndez Pelayo.

Ya desde su presentación Marchena comienza haciendo un alegato de lo que en la mencionada obra se dice acerca de él:

Conocía desde luego cuanto Menéndez Pelayo dice de mí en el capítulo que con cristiana generosidad me dedica: lo de polemista acre y desgreñado, materialista e incrédulo, propagador de sofismas, impaciente de toda traba, aborrecedor de términos medios y de restricciones mentales, indócil a cualquier clase de yugo... Pero lo que de verdad me irritó fue mi presunto retrato trazado a vuela pluma [...]. Fui a posar de cuerpo entero a un fotógrafo del bulevar de Saint Martin y le mandé la foto con unas líneas burlonas a su domicilio de la Academia de la Historia: ¡Mírese usted en el espejo, don Marcelino! No sé si la recibió porque no hubo respuesta (159).

La recreación del personaje a partir de lo escrito por Menéndez Pelayo conlleva la construcción de un autorretrato jocoso cuya motivación principal es subvertir lo descrito en *Historia de los heterodoxos*. No obstante, el Marchena de Goytisolo se caracteriza no solo por su tono humorístico sino por compartir la idea goytisolesca de esa especie de orgullo de la disidencia, es decir, saberse perteneciente a una tradición paralela de intelectuales menospreciados por la cultura oficial: “A la crítica mordaz de mis ideas filosóficas y políticas no hay nada que objetar. Menéndez Pelayo encarna el oscurantismo frailuno que más aborrezco y es lógico y natural que arremeta contra ellas. Honores hay que ofenden y vituperios que honran” (160).

Hay también un intercambio de impresiones con Fray Bugeo-*Père de Trennes* acerca de la religión (la labor como monseñor en la Obra), el sexo y el amor. Entonces Fray Bugeo aprovecha para volver al asunto de las transmigraciones y apuntar una más, como monje que compartió celda durante su encarcelamiento (171), de modo que justifique el poder conocerlo con anterioridad.

**d) Blanco White vs. Menéndez Pelayo**

Por otro lado, en el IX capítulo asistimos al cara a cara entre Menéndez Pelayo y Blanco White. El intelectual sevillano figura entre las grandes influencias de Goytisolo quien, al mismo tiempo, ha tratado de recuperar su obra para la historia de la cultura española. Hay muchas referencias a Blanco White en sus textos ensayísticos, al mismo tiempo que lo emplea también como modelo para la creación de algunos de sus personajes, comprobado en *Juan sin tierra* o *Virtudes*. Tanto es así que se le reconoce: “la diatriba de don Marcelino contra la vida y obra de mi *alter ego*” (202), en referencia a Juan Goytisolo.

El encuentro ficticio entre ambos es contado por el *Père de Trennes* al Juan Goytisolo personaje, esto es, San Juan de Barbès. La manera en que se reproduce su enconado diálogo recuerda a una representación de figuras casi dramáticas que interpretan un papel, cobrando vida solo cuando tienen que conversar y volviendo a la quietud cuando no lo hacen; asumen una vida totalmente metaliteraria. La conversación consiste en una serie de reproches mutuos, que le sirven a Goytisolo para insistir de nuevo en una idea similar a la que introducía con Marchena; incluye a ambos disidentes como pertenecientes a una tradición que la cultura oficial ningunea, esa tradición discordante con la que le gusta conectar:

MENÉNDEZ: esa olla podrida que llaman cultura española moderna o postmoderna, ¿le ha permitido encontrar un hueco en el coro chillón de los que pontifican en las estaciones de radio y en TV-5?

BLANCO: mi presencia en esos medios es mucho más que modesta. Recientemente, todo un señor catedrático publicó un libro sobre el pensamiento liberal en el siglo XIX en el que ni me menciona siquiera. Mas España es la patria del disparate y de la sinrazón.

MENÉNDEZ: no oscurezca las cosas ofuscado por el rencor. Los espíritus rebeldes e inquietos como el suyo seguirán emigrando a Europa y Norteamérica, exactamente igual que en los tiempos felices de las dictaduras

BLANCO: quizá tenga usted razón. Quien allí piensa y vive según su entendimiento y no conforme a la norma fijada es todavía un firme candidato al exilio (205-6).

Sobre esto se insiste con la reiterada costumbre de señalar a Blanco White como “autor predilecto” de Juan Goytisolo, aunque en esta obra se trate del Juan Goytisolo-personaje.

También, puede verse una vez más el intento de fusión en el plano lingüístico-textual al insertar parte de un poema de Blanco White, el diálogo entre Lego y Preste de

su “A un teólogo glotón” (Liverpool, 1840) sustituyendo el papel de Lego por Blanco y el de Preste por Menéndez Pelayo.

***e) Jaime Gil de Biedma y la generación de medio siglo.***

Se evoca en el I capítulo la etapa barcelonesa de personajes como Jaime Gil de Biedma, Jaime Salinas, Carlos Barral o Gabriel Ferrater moviéndose por diferentes zonas de Barcelona. En este capítulo todo parece apuntar a Jaime Gil de Biedma como narrador, por algunas alusiones paródicas de índole personal: “los filipinos me aburrían y habían dejado de excitarme” (22), y otras referidas a su poesía: “Fui poeta una vez y, cuando la palabra me dejó, dejé de serlo” (22) que recuerda a su célebre “Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema<sup>170</sup>”. Esta posibilidad acaba por confirmarse en el III capítulo cuando se cita de nuevo al poeta: “Jaime Gil de Biedma, colega de inmensa cultura y curiosidad insaciable, cuya vasta mansión del Ensanche y apartamento privado en un sótano de la parte alta de Muntaner visité con frecuencia” (70). Además, también incluye a la órbita de intelectuales en torno al poeta: “El círculo de devotos reunido en torno a Gil de Biedma era único en la indigente España en la época: fue almáciga de vocaciones y talentos, cuyos frutos se manifestaron más tarde” (71). El caso de Gil de Biedma mantiene de algún modo la proyección en personaje y texto, aunque sea de manera tan concisa.

***f) Juan Goytisolo como personaje.***

Dentro de este círculo barcelonés encontramos al *alter ego* del autor, que poco a poco irá cobrando más protagonismo en la obra y que juega a identificarse y distanciarse del autor empírico, el Juan Goytisolo real.

Recogemos a continuación algunas de las diferentes formas que utiliza para mencionarlo:

---

<sup>170</sup> De la nota biográfica redactada para la segunda edición de *Las Personas Del Verbo* (Seix Barral, 1982).

- Juan Goytisolo, al que alude en ocasiones como «el copista» y «discípulo barcelonés», ironizando sobre su fisgoneo literario y apropiación indebida de los dietarios, borradores y notas de la Primera Parte de su obra para la elaboración de novelas y autobiografías ficticias (26)	No es la primera alusión, pero resulta muy representativa del conjunto que va a desplegarse. Coincide con el autor empírico en el nombre y en la adscripción geográfica a Barcelona, pero lo introduce en su juego de autoría literaria al caracterizarlo el <i>Père de Trennes</i> como copista y discípulo suyo. La parodia del propio Goytisolo autor se completa con las alusiones a su tipo de literatura: novelas y autobiografías ficticias.
- Juan G. (16, 71) - Juan (18, 19, 20, 21, 22) - J.G. (80)	Menciones a su nombre propio que no provocan muchas dudas salvo la tercera, J.G., que juega a la ambigüedad con Jean Genet, al que también se ha mencionado ya en el texto.
- mi amigo y discípulo barcelonés (27). - mi colega y discípulo barcelonés, el futuro San Juan de Barbès-Rochechouart (30)	Mantiene la localización geográfica real y la condición de alumno en el plano de la invención. Añade el apreciativo de amistad, que se debilitará después, y adelanta la referencia como santo.
- el inevitable San Juan de Barbès-Rochechouart (64) - San Juan de Barbès (78, 90, 94, 173) - el Santo de Barbès (179)	Esta santidad, lejos de su sentido original, se sitúa en el plano figurado de los encuentros homoeróticos. Las referencias a las zonas de París donde tuvieron lugar los escarceos, o como se da a entender, los milagros.
- el inevitable J.G. barcelonés (90)	Deshace la ambigüedad anterior de J.G. con barcelonés.
- mi esmerado copista (35) - mi aplicado y sagaz copista (38) - mi aplicado escribano” (77-78)	Que escribe sobre él.
- mi <i>alter ego</i> (38)	Adelanta que será su doble.

En las referencias espaciales que incluyen fundamentalmente Barbès y la Gare du Nord se da una ficcionalización hiperbolizada e incluso parodiada de su propia experiencia y de cómo ha narrado ya esas aventuras en sus memorias y en sus textos de ficción. Así escuchamos por boca de Marchena:



Precisamente pensaba en ellos el día en el que tropecé con Fray Bugeo –un heterónimo del *père de Trennes*, cuya vida y milagros conoce el lector- cerca de su apartamento de la Rive Droite. El fervor revolucionario de los sesenta le había abandonado después de un viaje a la URSS y se ocupaba con santa eficacia en otros y más substanciosos menesteres en el bulevar de Rochechouart y los lavabos de la Gare du Nord. Desde hacía algún tiempo no frecuentaba nuestra tertulia de exiliados de las distintas guerras civiles españolas de los dos últimos siglos, absorto al parecer en sus labores apostólicas (160).

Poco a poco la relación entre ambos personajes, el *père de Trennes* y el Juan Goytisolo personaje, se va volviendo más tensa ya que al primero le molesta que el segundo se inmiscuya en su vida<sup>171</sup>. La situación llega al límite cuando se produce un encontronazo final entre ambos, un juego de espejos entre el Juan Goytisolo personaje (alter ego del real) que se ha convertido a su vez en alter ego del protagonista, *Père de Trennes*, en un proceso metaliterario por el cual el narrador quiere desacreditar al autor<sup>172</sup>.

Las quejas de estos dos “gemelos antagónicos e inseparables” (196) reflejan la preocupación de que el *otro*, a fuerza de imitarlo, anule su existencia. El imitador, además de *alter ego* es también un “retrato grotesco y cruel de mí mismo” (198), “un plagiaro con patente y licencia”. Por ello es definido como “Mi Avellaneda” (213), en alusión al apócrifo quijotesco, y “mi doble, o la sombra de la que no podía deshacerme” (218), que hace dudar de quién copia a quién, “quién era el aprovechón, quién el plagiado” (216-217).

### 5.3.3. Lo autobiográfico como picaresca.

Pues bien, en este intento de reescritura de la *Carajicomedia* hallamos de nuevo atisbos autorreferenciales del escritor hacia sí mismo y su propia obra. Además de lo ya apuntado, hay menciones explícitas en mayor o menor medida:

---

<sup>171</sup> Evidente en estos dos ejemplos: “Podría referir incontables episodios y ejemplares de sus sermones públicos y actos devotos y contemplativos de no haber metido el San Juan de Barbès su larga nariz en el tema y, con la desfachatez que le caracteriza...” (94); y: “Además, el San Juan de Barbès no podía aguantar que yo, su discípulo, le aventajara en su propio terreno. Pegó un grito y tuve que suspender la narración” (173).

<sup>172</sup> Esto habría que vincularlo con los diferentes juegos de papel autorial llevados a cabo en *Sitio y Semanas*, como se muestra en el capítulo siguiente.

- El personaje de Mohamed es citado como “el personaje descrito en el capítulo V de En los reinos de taifa” (26).
- *Don Julián*<sup>173</sup> es sugerido: “Allí pasé unos días con el futuro Tarik de la novela de mi aplicado y sagaz copista” (38).
- Recupera la terrible presencia de *Virtudes* en varias de ocasiones y a su protagonista:
  - ♦ la irrupción del monstruo de dos sílabas me forzó a mudar de vida (44).
  - ♦ El cine Luxor era una almáciga de beatos y santos difícil de olvidar. Su cierre inesperado –no sé si antes o después de la acometida del monstruo de las dos sílabas, ese «engendro de demonios coléricos y sedientos de linfa animal» del que habla bellamente Sarduy<sup>174</sup> (83).
  - ♦ El prendimiento de Fray Juan de la Cruz por los Calzados en su casita de la Encarnación y su traslado secreto al convento de muros inaccesibles sito en la orilla derecha del Tajo habían sembrado el pánico. Nadie, absolutamente nadie, estaba a salvo de la bien tramada red de malsines. Unos éramos sospechosos de herejía, otros de ser sodomitas o bigardos, otros aún de pertinaz rebeldía a los muy santos custodios de nuestro Credo (134).
  - ♦ Siglos después de mi muerte, cuando vagaba entre los astros en busca de nueva transmigración, leí la versión novelada de mi visita a Fray Juan de la Cruz en su prisión toledana: no sé si las cosas sucedieron así –los años no transcurren en vano- ni si evoqué estos recuerdos en un extraño congreso interdisciplinario de sanjuanistas en un balneario de cartón piedra a orillas del mar Negro (135).

Se cuelean alusiones a la vida real del autor, Juan Goytisolo, su lugar de residencia, sus viajes a Tánger y Argelia en los sesenta, su trabajo como profesor en EEUU. Todo ello con un prisma humorístico. Con los años, Goytisolo ha aprendido de sí mismo y de su pasado y lo que resulta aún más productivo para su labor de escritor es

---

<sup>173</sup> En el capítulo VI durante la quinta transmigración que denuncia el sistema de la Inquisición se menciona el proceso mediante el cual algunas crónicas y leyendas han ayudado a fundamentar la imagen de España nacionalcatólica; también se alude al modelo de mujer (varonil) de la reina Isabel y se sugiere la idea de la libertad de los moros. Ideas todas ellas desarrolladas ya en *Don Julián*.

<sup>174</sup> Se refiere a su obra póstuma *Pájaros de la playa* (1993). Escrita poco antes de morir de Sida, sobre la enfermedad en su escritura. A propósito de Sarduy Juan Goytisolo escribe un artículo que contiene algunas claves de *Carajicomedia* y que puede entenderse como genotexto de la misma:

Lo diré así con humor, mas con seriedad extrema: Severo murió como un santo -con la misma santidad con la que agoniza el cineasta británico Derek Yarman, expuesta en una reciente y conmovedora entrevista en *The Independent*- y merece una inmediata beatificación. Estoy seguro de que suffes como Ibn Árabi e Ibn al Farid, san Juan de la Cruz y su homónimo de Barbès-Rochechouart, además de las hermanas de la Perpetua Indulgencia o travestidos londinenses con hábito de monjas que canonizaron a Derek Yarman -reencarnación alegre de Auxilio y Socorro, las fieles compañeras de Sarduy a lo largo de su obra-, saludarán también la emergencia de esta nueva, festiva y ligera forma de santidad, sin burocracia, papeleo, jerga eclesiástica ni arrimos curiales (¡dejemos todo esto a monseñor Escrivá de Balaguer!) (Goytisolo, 1993c: “La sinfonía de ‘Los adioses’”).

que también ha aprendido a reírse de ambas cosas. Su cambio de paradigma a finales de los sesenta, catalizado magistralmente en *Don Julián* también se ve aquí:

«Tu línea política errónea no te autoriza a venir conmigo. ¡Deja de leer de una vez los mamotretos de Marx y Lenin y embébetete en la lectura de las *Obras Completas* de Sade!» «[...] Dice que carezco de madurez política y, en vez de perder el tiempo con los clásicos comunistas, haría mejor en estudiar al marqués de Sade». «Pues tiene toda la razón, mi linda Miu. La lectura de *Los ciento veinte días de Sodoma* es mucho más instructiva para una niña que el muermo inacabable de Marx» (82).

Además, la autorreferencialidad también funciona en otro sentido más metaliterario. Junto a estas referencias externas (de otras obras del autor real), encontramos otras que, como en *Saga*, conciernen al texto en sí mismo. De modo que, al igual que en *Paisajes* y *Exiliado*, se recurre a ese lector activo “lector cruel” (22) y también “discreto” (69), “curioso” (104) y “piadoso” (110); pero también al resto de agentes que participan del fenómeno literario: “Autor Omnisciente” (103).

Y ello también tiene que ver con esa línea de literatura picaresca con la que parece emparentarse. En la obra se alude directamente a una “autobiografía novelada” que recuerda el estilo de Quevedo<sup>175</sup>, del Guzmán de Alfarache, pero también de otros personajes como Gregorio Guadaña, Tristán Shandy, Blas de Cubas y Cristóbal Nonato, que han sido explicados en la introducción a este texto.

Lo cierto es que el texto *Carajicomedia* quiere presentarse como una autobiografía, a pesar de los desdoblamientos entre narradores y las contradicciones aparentes de la voz principal. Recupera la idea de ponerse diferentes máscaras para encarnar diferentes personajes pero esta vez lo conceptualiza por medio del proceso de transmigración de almas. Como señala Altisent (2006) en relación al personaje principal que aparece en diferentes tiempos y espacios a lo largo del texto mutando, recuerda en cierto modo al *Orlando* de Virginia Woolf recorriendo siglos. Además se reencarna y se transfigura en diferentes papeles, pero como si siempre se tratase de la misma persona. Es decir, tiene la función de un camaleón.

Lo autobiográfico se funde con la picaresca y absorbe, a su vez, sus discursos y añade algunos más. Así, se incluye la sátira del lenguaje eclesiástico mediante la imitación del estilo de la *Carajicomedia* original, que jugaba con los dobles sentidos de léxico de sexualidad.

---

<sup>175</sup> “[...] creado a vuela pluma en los pliegos de un manuscrito que me llevó de hilo de la cuna al sepulcro” (136). Y: “[...] asomarse a la vida es caer en la muerte. Como enseña la historia desde que el mundo es mundo, pañales de hoy son mortaja mañana” (149).

Por último, no puede faltar una visión autocrítica que incluye parte de lo que se le recrimina como escritor, esto es, que se le critica su pasivo papel como feminista y reivindicador de la homosexualidad. Juega con esto nuevamente y vuelve a incluir al personaje Ms. Lewin-Strauss de *Saga* que, además del discurso feminista, le reclama una defensa más activa de la homosexualidad. Cuando le pide soluciones prácticas, el narrador se hace femenino. Goytisolo no solo asume así una autoparodia, sino que de nuevo lanza una llamada de atención sobre aquellos que están situados en los márgenes: “una transexual mestiza excluida por partida doble, una marginal entre los marginales, [...] me habían convertido en un objeto de horror para los bienpensantes, mi mera existencia era una provocación, transexual, asiática, seropositiva, nadie merecía más ayuda solidaria que yo” (188). Junto a ello permanecen, por supuesto, los medios de opresión que, a su modo de ver, son atemporales: “Dicen que la Inquisición fue abolida pero, ¿no subsiste acaso, escondida, en lo hondo de nuestras cabezas?” (135-6).

A modo de conclusión, el texto se pliega sobre sí mismo y en su última aparición el *Père de Trennes* apunta la posibilidad de una reelaboración de *Carajicomedia*. El cierre es una llamada de atención sobre sí misma: “dio fin a la vez a la novela y a esta piadosa plática” (233).

#### **5.4. Reelaboraciones mutantes para la Historia y la Literatura.**

Los tres textos comparten esa especial forma literaria en la que se difuminan la causalidad y las coordenadas espacio-temporales. *Virtudes* de forma multidimensional, *Saga* por medio de la confusión de sus niveles ficcionales (*mise en abyme*, principalmente) y *Carajicomedia* mediante la transmigración del personaje que conlleva rupturas espacio-temporales.

Pero sobre todo representan intentos diferentes entre sí de absorber personalidad y texto. La visión correspondiente a estas obras, y también esbozada en otras suyas, no pasó desapercibida para algunos grandes conocedores de la carrera literaria de Goytisolo, como es el caso de Francisco Márquez Villanueva, que en su análisis de *Saga* revisaba su trayectoria y determinaba que este autor a menudo escoge en sus obras “una básica referencia de orden lingüístico” a la que añade como ejemplos “la recitación popular árabe” en *Makbara*, “el fulgurante lirismo sanjuanista” en *Virtudes*, el “delirio de la espiritualidad sufi” en *Cuarentena*, y en el caso de *Saga* su “apoyatura habrá de ser de naturaleza muy distinta, en cuanto estilización de la lengua grisácea del

positivismo decimonónico. De ahí el efecto como de cine en blanco y negro que, en contraste con la fantasía caleidoscópica de aquellas otras obras, envuelve este nuevo libro” (1994: 4).

Como decíamos, la disolución de tiempos y espacios es necesaria para estas (con)fusiones en las ficciones de Goytisolo; romper las reglas físicas del mundo es condición *sine qua non*, como hace notar Margarita Almela a propósito de *Saga*:

Las fronteras temporales, pues, se borran en esta novela, todos los tiempos son un mismo tiempo, presente, cargado de pasión dolorosa. El tiempo de Goytisolo es un tiempo distinto de la cultura occidental, pues su influencia islámica le hace concebir el tiempo como un *instantateísmo* ajeno a la concepción occidental del tiempo como *progreso* [...]. Tal vez esta influencia islámica acentúe en Goytisolo su idea del mundo en el que el tiempo deja de ser lineal, en movimiento progresivo, y compartimentado (Almela, 1996: 131).

Goytisolo recrea en un tiempo nuevo algo así como un presente múltiple, un espacio imaginativo en el que caben al mismo tiempo personajes transcendentales de la cultura del pasado en convivencias con sus criaturas. Consciente de este proceder, explica su propósito con matices particulares para cada caso:

En el caso de San Juan de la Cruz la belleza del idioma me contaminaba y me empujaba a emular creando una belleza semejante, pero con Marx el problema era muy duro porque él escribía de una forma muy poco literaria y yo consultaba la traducción inglesa o francesa o española de un párrafo que me interesaba, y cuando entendía lo que él había dicho, lo adaptaba a mi prosa; era imposible utilizar directamente las frases de Marx porque hubiesen roto el ritmo y así tenía que ir ‘mejorando’ cada frase hasta darle un ritmo y una prosodia propias (Goytisolo, *Tradición y disidencia*: 107-8).

Así pues, el discurso marca el tono y viene predeterminado por el personaje elegido. En *Virtudes* predomina la alegoría, el simbolismo y el misticismo de San Juan de la Cruz; en *Carajicomedia* se adopta la jocosidad del autor de la original; en *Saga* el ensayo divulgativo con intertextos de Marx se confunde con el discurso de los medios televisivos. Así pues, mientras que en *Virtudes* la mística y la poesía conjugan y posibilitan el funcionamiento discursivo, en *Saga* se propone por un lado subvertir el discurso del ensayo filosófico y político y al mismo tiempo parodiar los libros biográficos y los seriales televisivos, a pesar de que “el corpus de la obra marxiana se presta difícilmente a una elaboración literaria” (Goytisolo, *Obras completas IV*: 24). Una de las principales motivaciones del autor con respecto a *Saga* era alterar esa costumbre viciada de llevar la literatura a la gran pantalla, proponiendo subvertir el

orden y llevar la –pequeña, en este caso- pantalla a la literatura, jugar a mediatizarla. Por su parte, *Carajicomedia* responde a un proyecto más complejo en cuanto a la multiplicación de lo proyectado, como anunciábamos al principio. Está compuesta, como explica su autor, “al alimón por el poeta Jaime Gil de Biedma, el ubicuo y mutante *père de Trennes* y San Juan de Barbès-Rochecouart, amén de otros muchos escritores ilustres tanto del pasado como del presente” (Goytisolo, *Obras Completas IV*: 34). A su vez, nace como resultado de un proyecto que cuajó tras la lectura de *Camino*<sup>176</sup>, de Escrivá de Balaguer, “en cuyos preceptos de orientación y aguja de navegantes me embebí con creciente delectación” (35); y utilizó sus máximas para alumbrar las hazañas del Diego Fajardo contemporáneo, que no queda claro si se trata del *Père* o de San Juan de Barbes, o la fusión entre ambos.

Por otro lado, B. Adriaensen en su estudio sobre la ironía en algunas obras de Goytisolo aplica sobre *Saga* la dominación de una ironía situacional porque contrasta una sociedad con otra; mientras que en *Carajicomedia* predominaría la correctiva al centrarse más bien en los aspectos verbales e intertextuales para criticar un determinado discurso eclesiástico y opusdeístico.

A fin de cuentas, lo que consigue Juan Goytisolo con estos ejemplos es recrearse en la noción de intertextualidad. A este respecto, Carlos Fuentes defiende a su amigo Juan Goytisolo ante las críticas sufridas por su novela *Virtudes* y añade su propia visión del texto:

No es un diálogo de personajes psicológicos, no es una narración lineal, no tiene argumento visible, no posee principio y fin claros. Su diálogo más bien es entre tres textos: la obra de San Juan de la Cruz; la poesía sufí, con su gran carga mística, ascética y quietista, de Ibn Al Farid, Al Gazel y Jalal ad-Din Rumi; y el propio texto contemporáneo, posibilidad e imposibilidad actual de los anteriores, de Goytisolo. Su narración, para abarcar esta materia textual, tiene que ser sinuosa y simultaneísta. Es, como toda gran novela, un desplazamiento (1989b: 28).

---

<sup>176</sup> Junto al artículo dedicado a Severo Sarduy, puede servir de genotexto un artículo titulado “La libido textual de Camino”, que se encuentra recogido en una recopilación de artículos:

Obviamente una obra como *Camino* autoriza una gran variedad de lecturas diferentes de la mía, y siempre provechosas. Nuestros autores clásicos establecían una neta distinción entre el vulgo y el ‘discreto lector’. Aquel y éste leían cosas distintas en un mismo texto. Ello ocurre tanto en el Arcipreste de Hita como en el Quijote y el Guzmán de Alfarache. Aunque desprovista totalmente de los méritos literarios de estas obras, la de Monseñor puede incitar a muchas almas atribuladas a orar ‘con el ansia con que el niño va al azúcar después de tomar la pócima amarga’. El devoto protagonista de *Carajicomedia* aplica al pie de la letra la admonición” (Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*: 135).

Añade Fuentes que lo que su lectura nos descubre, en definitiva, es un viaje: “Como se junta el Amado con la Amada, así se reúnen el Texto con el Texto. Y como se transforma la Amada en el Amado, así se transforma el Texto en Otro Texto” (28).

Una breve recapitulación nos demuestra que es posible revitalizar la ficción a través de la revisión de personajes históricos, ya sea tiñendo la narración de poesía como en *Virtudes*; de un discurso pseudobiográfico, mediatizado y a imitación de lo televisivo como en *Saga*; o también a través de la mezcla del aforismo evangelizador con el discurso pseudoautobiográfico de la picaresca en la heterogénea *Carajicomedia*.

Ahora bien, la identidad resultante en cada uno de ellos y en conjunto mantiene la posibilidad de conjugar en una figura literaria la proyección del personaje deseado junto a otros rasgos ficcionales. Esta nueva personalidad, situada en la marginación, denuncia la opresión, especialmente que ésta sea atemporal. El sujeto resultante tiene su mirada siempre puesta en los *otros*.

En primer lugar, la génesis de *Virtudes* se debe, entre otros motivos, a un estado de tensión permanente que experimenta su autor al pensar en la posibilidad de ser portador del VIH, ya que padecía una dolencia intestinal y por aquella época algunos conocidos y amigos estaban contrayendo la enfermedad. Este hecho, junto al resto de hipótesis que se vinculan con el contagio y la segregación, hacen del texto, como explica Rodríguez Puértolas (2007), un alegórico canto a la libertad.

A continuación, *Saga*, en contra de lo que pueda parecer, no contiene un mensaje enteramente pesimista, sino que la revisión de Marx y el marxismo quiere incidir en sus contradicciones, no para condenarlo, sino para llamar la atención sobre la necesidad de figuras nuevas<sup>177</sup>.

Por último, *Carajicomedia* le permite condensar ese particular examen histórico sobre los medios y formas de discriminación y persecución al diferente, idea que venía infiltrando en sus textos, especialmente en los dos mencionados anteriormente, y que aquí se focaliza en los dogmas religiosos y la sexualidad:

---

<sup>177</sup> “Mi aproximación a la vida y obra de Marx no es marxista ni antimarxista: es la de un escritor que, desde el prisma de la ironía y el humor, acaba por disculpar y defender a un pensador que, si bien erró en su visión del futuro, acertó plenamente en la descripción de un presente que es todavía el nuestro y en el que el ser humano constituye una mercancía más, comerciable y vendible, del frío y cruel entramado de la Aldea o Casino Global, regidos por poderes incontrolables y cuya única ley se cifra en la inmediatez del provecho” (Goytisolo, *Obras Completas IV*: 26).

[...] la idea de la transfiguración, como una prueba de relevos, a partir de Fray Bugeo hasta el *Père de Trenes*, me permitía establecer un nexo a través de los siglos cuyo denominador cifraba en el fariseísmo y obsesión enfermiza de la Santa Madre Iglesia Católica y Romana respecto al sexo y al Sexto. Tal fue la matriz de este libro atribuido a narradores distintos –Gil de Biedma, el *Père*, San Juan de Barbes, el Semiólogo, la ex - gasolina y otras almas sujetas a una aleatoria reencarnación, desde el personaje de *Sietecoñicos* de *La lozana* a los de *Guzmán de Alfarache* y *Gregorio Guadaña* -: relato a vuelo de pájaro al hilo del tiempo (Goytisolo, *Obras Completas VI*: 36).

En *Carajicomedia* el grupo que resiste lo encarnan diferentes sujetos. Pero llama la atención de un modo especial una serie de personajes, “las Santas Mariconas del Señor”, que aparecen en el capítulo X como perseguidos por la Inquisición. Así, al igual que de las transmigraciones del protagonista se desprende la idea de repetición o *eterno retorno*, equivalentes a éstos los hubo entonces, después y ahora:

[...] fuimos las gasolinas de mayo del 68 y desfílamos por los bulevares con nuestros perifollos del Folies Bergère y cabelleras llameantes, abrazamos con efusión todas las causas extremas y radicales, seguimos a Genet y sus Panteras Negras de Chicago o Seattle, coreamos con kurdos, beréberes y canacos consignas revolucionarias e independentistas [...]

somos, escúchenos bien, las Santas Mariconas, Hermanas del Perpetuo Socorro, Hijas de la Mala Leche y de Todas las Sangres Mezcladas y lo seremos hasta el fin de los tiempos mientras perdure la llamada especie humana o, mejor dicho, inhumana, ¿no cree? (222).

En definitiva, estas obras muestran una muy especial dignificación de los oprimidos. Llevada a cabo en su forma más sexualizada o a través de sistemas de persecución y culpa como el de la Inquisición e incluso de delación generalizada que le hacen establecer diferentes paralelismos, tal como en el caso de la URSS<sup>178</sup>. La alteridad goytisoliana también se cuela en su aproximación a Marx. Goytisolo ha aprendido bien la lección de la posmodernidad, supera la antítesis dialéctica hegeliana y la idea de progreso entendiendo que no hay un único final, sino tantos como personas, y que la posibilidad de alcanzarlos todos también está en uno mismo. Rechazar la univocidad y el fin de la Historia nos libera pero también nos da un toque de atención para que no sigamos condenados a repetir los mismos errores.

---

<sup>178</sup> Un paralelismo similar lo hallamos en un artículo suyo de 2011, “Que todos fuéramos arrepentidos”.





*Me sentía observado desde mil ángulos y facetas,  
acosado por una mirada prismática,  
un ojo múltiple, poliédrico.  
(Semanas: 171).*

## 6. CALEIDOSCOPIOS

Tal y como se ha mencionado anteriormente, a partir de *Paisajes* se acentúa en la aventura literaria de Juan Goytisolo una mirada irónica del mundo donde comienza a cobrar mayor fuerza y transcendencia la expresión de la duda. Podemos decir que con *Sitio* y *Semanas* inaugura su etapa cervantina, donde se reivindica el gran poder de la literatura de “deshacer certezas e introducir al lector en el fértil territorio de las cuestiones que buscan respuesta” (Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*: 23). A lo largo de este período se va concretando lo que denomina como “el proceso progresivo de desautorización”, llegando a publicar “*Las semanas del jardín* de forma anónima, como obra de un círculo de lectores [...]. Por lo tanto, al no haber autor, no hay autoridad” (26).

Uno de los aspectos que ha sido central en el estudio de las obras es si existe la posibilidad de entender las dos como un díptico o binomio. Así, tanto Marco Kunz (2009b:100) como Stuart Davis (2009) creen que esto es posible. Para Davis, ambas se relacionan por los personajes (Eusebio, los poetas heterodoxos y el propio Juan Goytisolo ausente) y recoge un catálogo de estudios que las tratan de forma conjunta (2009: 37).

### 6.1. *El sitio de los sitios* (1995)

Para comprender adecuadamente la génesis de *Sitio* es indispensable remitirse a *Cuaderno de Sarajevo*<sup>179</sup>, su antecedente más directo, producto de su viaje a Sarajevo, que a igual que otros como el de Chechenia, se realizan con una intención tan sencilla, aunque totalmente justificada, de “conocer la verdad” (Intxausti, 2006). Así, se traslada a Sarajevo mientras las tropas serbias sitiaban la ciudad para enterarse personalmente de las manipulaciones periodísticas durante la guerra. Esta experiencia en Sarajevo marca profundamente la vida y obra de Goytisolo y ya desde la dedicatoria de *Sitio* vemos los

---

<sup>179</sup> Publicado en *El País* a modo de diario y escrito durante ocho días en las calles de Sarajevo, lugar al que había acudido a conocer en persona el genocidio. Apareció por entregas a partir del 23 de agosto de 1993. Esta obra relata con crudeza y efectividad la experiencia del escritor.

motivos de la génesis. Al condensar lo que vivió allí y los motivos que lo llevaron tiene que aludir a Susan Sontag que fue la que lo convenció:

A los habitantes de Sarajevo que, pillados en el cepo, luchan contra la cobardía e indiferencia del mundo.

A sus intelectuales y escritores, honor y conciencia de Europa.

A Susan Sontag, que me condujo a la ciudad.

Respecto a *Cuaderno de Sarajevo*, hay que dejar claro que no se trata de una obra de ficción, sino que más bien se acerca al género de la crónica. Para M<sup>a</sup> Soledad Silvestre, también se emparenta con el ensayo, el relato testimonial, el diario personal y la novela (2008: 4). Incluye asimismo fotografías realizadas por Gervasio Sánchez que, según Leticia Mora Perdomo (2008), establecen relaciones de intertextualidad con el futuro libro de ficción, *Sitio*. Por otra parte, *Cuaderno de Sarajevo* está construido a dos voces, una principal y otra con anotaciones al margen.

### **6.1.1. Presentación general.**

El viaje de Juan Goytisolo a Sarajevo viene motivado por lo que consideraba indiferencia internacional ante el conflicto étnico de los Balcanes.

En *Sitio* recupera esencialmente dos aspectos fundamentales de *Cuaderno de Sarajevo*: la manipulación de la Historia, y el memoricidio o borrado de huellas pasadas para escribir sobre lo tachado con otra identidad, como evidencia la quema de la biblioteca de Sarajevo<sup>180</sup> (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 49). Estas particularidades adquieren su propia personalidad en la novela. De este modo, el memoricidio aparece alimentado y posibilitado por la ignorancia de la comunidad internacional y la limpieza étnica, al mismo tiempo que se establece un paralelismo permanente con la Guerra Civil Española, de modo que se hace eco de la expresión “una guerra todas las guerras”. Además de la inclusión de las reflexiones derivadas de grandes impresiones, *Sitio* aparece conectado con *Cuaderno de Sarajevo* a través de otros puntos clave, como son la bomba a punto de estallar o las referencias al hotel sitiado, así como la alusión directa a la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*: “No hubo la intervención occidental

---

<sup>180</sup> “La Biblioteca Nacional de Sarajevo, que atesoraba la memoria colectiva de los musulmanes bosnios, fue totalmente destruida por los ultrancionalistas serbios a mediados de 1992. Según el gobierno de Bosnia-Herzegovina, dicho acto constituyó el atentado más bárbaro cometido contra la cultura europea desde la Segunda Guerra Mundial” (Goytisolo, *Cuaderno de Sarajevo*: 65).

esperada –God o Godot faltó a la cita, como en la obra teatral representada meses atrás a la luz de las velas en el descalabrado teatrillo de ensayo” (*Sitio* 137); puesto que en *Cuaderno de Sarajevo* ya se mencionaba la preparación de la representación de esta obra dramática por parte de Sontag durante su permanencia en el conflicto. Junto a esos dos aspectos predominantes, retoma otros presentes también en *Cuaderno de Sarajevo* y, a su vez, derivados como consecuencia de la trayectoria del escritor: el asedio al lector, la alteridad y la idea de guerra como repetición. Las reflexiones derivadas de las experiencias vividas se representan en este texto no ficcional mediante algunos conceptos como el de *limpieza/purificación étnica*<sup>181</sup> y el paralelismo con la Guerra Civil Española<sup>182</sup>.

Además, podemos asistir de nuevo a la exhibición de nexos con su propia obra anterior, en un nuevo ejemplo de autorreferencialidad. Por un lado, la sociedad reflejada parece la resultante de *Paisajes*, o lo que es lo mismo, la suma de ésta junto a la de *Cuaderno*; por lo que el resultado entonces será: los paisajes de *Paisajes después de la batalla*. Pero, por otro, además, se reencarna en un personaje derivado del derviche errante sufí de *Paisajes*, que no era otro que la recreación del propio Genet<sup>183</sup>:

Como un malamati o kalender, rompes las suelas por los bulevares, escandalizas a los fariseos con tus incongruencias, apuntas a sus vidas de oronda autosuficiencia con tu índice descarnado y acusador. Eres un pobre epiléptico, según decían de Sidi Abderrahmán al Maxdub o has alcanzado como él la experiencia límite, el balbuceo del fulminado por la certeza de su misión? (*Sitio*: 82)

Trae a colación también a otros sufíes como Chiblí, Sidi Slimán Al Yazuli o Ibn Arabi y se recupera el episodio del encarcelamiento de San Juan de la Cruz y la leyenda de cómo tuvo que tragarse las páginas de su manuscrito. Por tanto, insiste otra vez en esa tradición de disidentes presentes a lo largo de la tradición literaria: “Si la cadena

---

<sup>181</sup> En el capítulo titulado “La vergüenza de Europa” leemos lo siguiente:

Y, ¿qué hacer con Sarajevo? Aquí la *limpieza étnica* resulta imposible, a menos que se lleve a cabo inmueble por inmueble y piso por piso. El cosmopolitismo de la ciudad, fruto del crisol de sus cuatro culturas, es una realidad a partir de la célula familiar: hay decenas de miles de matrimonios mixtos de musulmanes, croatas y serbios. ¿Habrá que separar a la mujer del marido, establecer líneas divisorias entre hermanastros, primos y cuñados?, y, ¿qué criterios adoptar con los hijos? ¿Qué sangre o gen debe predominar, el materno o el paterno? (Goytisolo, *Cuaderno de Sarajevo*: 92).

<sup>182</sup> En más de una ocasión recurre a esta relación: “[...] la comparación con nuestra guerra civil y el cerco y bombardeo de Madrid se impone como una realidad insoslayable” (Goytisolo, *Cuaderno de Sarajevo*: 97). Más que evidente en su artículo “Madrid 1936-1939, Sarajevo 1992-1995”, *Pájaro que ensucia su propio nido*: 298-301.

<sup>183</sup> También proyectado en la figura del “defecador”.

iniciática podía rastrearse hasta los malamatiés, alumbrados y visionarios próximos al esoterismo de Ibn Arabi y Mawlana, las citas de Plauto y del autor de *La Celestina* resultaban a todas luces incongruentes y absurdas” (142).

Intertextualmente, la influencia más acusada es seguramente la de Cervantes, sobre todo por su poética compositiva; aunque según David Diego Rodríguez, Goytisolo también pudo tener en mente la *Numancia* de Cervantes. La intertextualidad no solo se percibe por la recuperación de obras y autores concretos, sino que forma parte de la base ideológica de la misma. A modo de ejemplo, observamos como paratexto en la cita introductoria unos versos de Luis Cernuda que glosan la poética aplicable a este texto, pero también a otros goytisolianos:

Hablan en el poeta voces varias:  
Escuchemos su coro concertado,  
Adonde la creída dominante  
Es tan sólo una voz entre las otras

También aparece de nuevo ese universo, aquí del defecador, de inmigrantes ilegales y mendigos, “condecorados con la mugre y andrajos de los protagonistas de *Madre Coraje*” (47). Este aspecto está relacionado, para M<sup>a</sup> Luisa Piccioni, con la lectura política que se desprende también de la estructura narrativa de la obra:

No podemos separar fuerza política de la polifonía en la novela de Goytisolo; porque la estructura narrativa de la diseminación de textos y de la alternancia de voces narrativas es una decisión política, es un compromiso con la voz del vencido, es una burla a *La Historia* desde una historia particular. Su novela es subversiva, porque contiene la estructura del carnaval y de la menipea, porque asume la oposición no excluyente (santo/defecador), porque impugna al ‘Dios’ de occidente y revaloriza una cultura portadora de una sabiduría ancestral y sin precedentes. Su novela procede por medio del diálogo: un diálogo con la lengua, con su capacidad de representar; un diálogo con la literatura, con su poder y su límite; un diálogo con la *otredad*, y no sólo con el *otro*-lector, el *otro*-vencedor-opresor, sino también, con el primer *otro* que tiene cada ser humano, él mismo (Piccioni, 2011: 8).

Lo que para Piccioni es vindicación del otro, para J.F. Ferré es representación laberíntica, es decir, la estructura está condicionada por la influencia de Cervantes, pero también de Borges o más bien de Borges como lector de Cervantes; *Sitio* propone una confusión entre el mundo del lector y del libro y una mezcla entre historia y ficción (Ferré, 2007: 101).

La expresión *El sitio de los sitios* que da título a la obra podría relacionarse análogamente con otras construcciones de valor superlativo, tales como “Cantar de los Cantares” o “Libro de los libros”, pero representa sobre todo un valor circular: los habitantes sitiados, los personajes de la obra y, en última instancia, el asedio al lector.

### **6.1.2. Personajes dentro del laberinto.**

“La propuesta literaria de *El sitio de los sitios* consiste en la novelización de la experiencia en Sarajevo como una universalización del infierno”, explica Jorge Carrión en su estudio sobre el autor (2009a: 72).

*Sitio* aparece dividido en cinco grandes secciones, cada una de ellas formada por un heterogéneo conjunto de secuencias narrativas.

#### **- I. HIPÓTESIS EN TORNO A «J.G.».**

Contiene “Visión de invierno”, un breve inter-relato que a modo de núcleo originador posibilita el resto de secuencias. En ella se narra la desaparición de un enigmático viajero al estallar una bomba. Esta primera sección también contiene el “Informe del comandante” distribuido en cinco fragmentos intercalados con el resto del relato que son transcripciones del comandante (con notas del compilador) por los que sabremos que el viajero parece ser un ciudadano español del que no encuentran ni cadáver ni pasaporte, tan solo una maleta con unos manuscritos y un poemario con iniciales J.G. También hay otra sección a modo de “sueños” (hasta tres), breves narraciones como “El Defecador”, “El enemigo mortal<sup>184</sup>”, “Distrito sitiado”, junto a momentos del asedio y alusiones a los pasajes que van intercalándose.

#### **- II. BEN SIDI ABÚ AL FADAÍL:**

La historia se enreda aún más al ir sembrándose nuevas pistas y descubriendo algunos engaños de la sección I. Se alternan versiones e hipótesis en torno al personaje de Bin Sidi, con detalles biográficos e históricos, pero también legendarios.

---

<sup>184</sup> Es un relato a partir de un hecho real que trata acerca del odio llevado al extremo. O como el propio autor explica: “Estos episodios de salvajismo, que te hacen dudar de todo, están inscritos en filigrana en la novela. Hay que tener presente esta realidad para entender plenamente lo que quiero decir en el libro” (Goytisolo, *Tradición y disidencia*: 109).

- III. LA TERTULIA POLÍGLOTA:

El juego se les va de las manos a los que habían provocado las confusiones anteriores y el comandante empieza a sufrir serios trastornos. Con la intención de esclarecer los hechos se crea un debate investigación.

- IV. CARTA ABIERTA DEL COMANDANTE A LA DIRECCIÓN DEL CENTRO SIQUIÁTRICO MILITAR:

Enlaza lo ocurrido con la experiencia de la Guerra Civil Española y se presentan coincidencias entre JG, poeta internado, y el tío Eusebio del comandante, al que se describe como “rojo, poeta y maricón<sup>185</sup>” (170), que fue encerrado en un manicomio del que más tarde se fugó, aunque mantuvo comunicación con su hermana –la madre del comandante- por correspondencia.

- V. ÚLTIMO SUEÑO:

Parece ser que es el Compilador el que nos narra el difícil encargo de aportar coherencia a todo lo relatado hasta ahora.

Tras estas secciones, hay dos paratextos más: una Nota del Autor y un *Appendícula* con los poemas que contenía la maleta, mencionados en el texto.

Del mismo modo que aparecen secuencias narrativas de diferente índole, también se van superponiendo diferentes voces narrativas (y la alternancia entre primera, segunda y tercera persona narrativa), algunas de ellas correspondientes a algunos de los personajes: el comandante anónimo de la Fuerza Internacional de Interposición; J.G., autor de un cuaderno de tapas verdes identificado después como el Tío Eusebio; J.M.M., internista navarro historiador; el hispanista Ben Sidi Abú al Fadaíl y la figura del Compilador. A excepción de J.G. y Ben Sidi (personajes narradores que son leídos por el resto de los personajes narradores-lectores), todos son también personajes lectores. Brigitte Adriaensen subraya la importancia de la *mise en abyme* en la construcción del relato, el procedimiento especular de narradores que pasan a ser personajes lectores y que terminan considerándose a sí mismos personajes, entes ficticios (2007: 4-5).

---

<sup>185</sup> Evocación de las circunstancias del asesinato de Federico García Lorca. Se ahonda en esto en *Semanas*.

El hilo que parece principal es el de la investigación y aparece sostenido a través de las figuras del viajero, el comandante y el compilador. Intercalados aparecen los fragmentos de sueños, que no cuentan con espacios ni tiempos definidos y son, más bien, el territorio de lo puramente literario: “Todo aquí es escritura! Qué importa que sean o no tus versos si deberás dar cuenta de ellos en cuanto llegues al istmo!” (30). Tal como otros relatos de Goytisolo enmarcados en ese espacio onírico predilecto, posibilitan que pueda ponerse en duda lo que ocurre, como vemos con algunas aclaraciones –o más bien confusiones- entre paréntesis: “(La niebla de la ciudad sitiada difumina la visión de las cosas. El piano, las notas del piano retumban en tu cabeza. Dónde te hallas en realidad? Con el ojo pegado al agujero de la ventana en la Avenida de los Francotiradores o al de la cerradura de la ergástula en el reino de la sutileza?)” (30-1). Los sueños aparecen, en definitiva, con un tiempo suspendido y con un espacio que puede ser múltiple, visiones móviles. A lo que habría que añadir la mezcla de personajes y de épocas.

Por otro lado también existe el hilo narrativo y simbólico del Defecador, que se cuele también en el segundo de los sueños. Ambos van formando parte del conjunto de textos autorreflexivos, en los que los personajes descubren que son autores de páginas ya leídas anteriormente o construyéndose simultáneamente a la lectura, como en “Distrito Sitiado” o “El enemigo mortal”.

En la Segunda Parte de la novela conocemos los pormenores de un engaño planeado y la decisión de algunos personajes de sembrar pistas falsas y utilizar la técnica de la dispersión de textos:

Víctimas de este sitio medieval, tan parecido al que sufrieron los albigenses, decidimos responder, por nuestra cuenta, con la astucia, también medieval, de la diseminación de textos, cuando una gloriosa pléyade de amanuenses, memorialistas, intérpretes, monjes de escasa virtud y desbocados goliardos dispersaban por los monasterios y centros de saber de la época teorías, escolios, sophistimata, interpolaciones y apócrifos que minaban las certidumbres y dogmas de la Iglesia, la eterna aspiración del poder a centralizar el pensamiento a fin de reducirlo y domesticarlo (126).

Se trata, pues, de la tertulia políglota, que representa la III parte de la narración impulsada por el historiador recepcionista y el autor de los relatos a la que acude también el forense coronel intervencionista. Existen demasiadas dudas y una progresiva toma de control de la ficción creada por ellos que incide sobre ellos mismos: “Bruscamente, descubrí que no dominaba el juego, que sus reglas se me escapaban y



otro –quién?- jugaba conmigo como yo había jugado con el comandante. (...) Si yo no era sino uno más entre los múltiples hilos del tema, quién desempeñaba el papel central?” (157). Y no solamente les controla, sino que incide de forma determinante en su propia naturaleza existencial: “esa cadena de incertidumbres y sospechas que paulatinamente les descreaba y sumía en la irrealidad” (162). Este proceso, al fin y al cabo de ficcionalización, conlleva la disolución de la tertulia:

No es verdad increíble que todos seamos a la vez investigadores, cuentistas, poetas, falsarios y manipuladores de textos? Cómo explicar racionalmente ese cúmulo de coincidencias sino por el hecho de que, víctimas de un asedio que años atrás hubiéramos juzgado impensable, nos hemos convertido en personajes de una Historia impuesta? Alguien –los señores de la guerra y sus cómplices- escribe el argumento y nos maneja como títeres desde su atalaya! La realidad se ha transmutado en ficción: el cuento de horror de nuestra existencia diaria! (162).

En un nivel que pretende aunar todos los niveles ficcionales, en el último sueño de la V parte se enlaza con la figura del editor de *Saga* que también buscaba que el escritor le entregara un texto con coherencia y no una sucesión de borradores sin pies ni cabeza; este requerimiento tiene en cuenta, por supuesto, la recepción crítica y el gusto lector. Las exigencias editoriales rescatan la frecuente disquisición goytisoliana de diferenciar entre libro y producto editorial:

[...] ajustar las piezas sueltas de un rompecabezas contra el que se han estrellado uno tras otro, hasta arrojar la toalla, los miembros de su comité editorial. Sólo un ingeniero y músico como tú, dice, puede concertar lo disperso, trabar los apartados heterogéneos, eludir anacronismos e incoherencias, imaginar la arquitectura y diseño de ese rimer de testimonios, documentos, relatos, poemas que se amontonan en la mesa de mi despacho. Sin tu mano de santo, este monstrum horrendum, informe, ingens, sufriría el comentario burlón de la crítica y rechazo del público para dar con su peso y sus ínfulas en la papelería! (179)

Se observan alusiones a la música y a la ingeniera en referencia directa a la obra literaria como construcción, pero en el texto los intentos de orden se escapan, tal como sucedía en *Saga*; lo disperso vence a los empeños de centralidad: “que tejes y destejes<sup>186</sup> y lo ganado en un día se pierde el siguiente: todo interrogante resuelto engendra preguntas frescas” (179-180). Y justo después: “La empresa es una trampa: al aceptar la oferta del editor has mordido el anzuelo! Como Sísifo, cargarás perpetuamente tu roca a lo alto de la montaña!” (180).

---

<sup>186</sup> Metáfora compositiva ya mencionada y recurrente en el escritor. Ver capítulo 9 de la III Parte.

Junto a este laberinto en el que los protagonistas han sido atrapados, se fragua la noción de asedio sobre los personajes, los narradores y, de forma paralela, también el lector. De modo que sobre los participantes de la ficción planea la sospecha de sentirse observados y controlados: “Alguien te espía, agazapado, por una mirilla abierta en las ventanas ciegas? Acecha como tú la escena más temida y sin cesar reiterada?” (182). Lo que, a su vez, se relaciona con el inter-relato “El enemigo mortal”, según el cual todo ser humano nace acompañado de su enemigo virtual cuya misión es acabar con su complementario. De esta forma, la idea del doble aparece desarrollada y con plena significación en la narración.

Respecto al asedio sobre el lector, el mismo Goytisolo lo ha mencionado como parte de sus propósitos al componer *Sitio*. Según él, hay principalmente tres elementos: “la realidad del asedio a Sarajevo, mi experiencia personal y vital y la literatura” (Goytisolo, *Tradición y disidencia*: 57). Y continúa explicando:

Lo que me importaba era asediar al lector y hacerle sentir lo que experimentaron los habitantes de Sarajevo durante esos tres años y pico de un cerco brutal; y hacerlo, además, de forma que el lector, a medida que avanza en la trama, se encuentre como atrapado y cuando crea encontrar una salida y abra una puerta, se tope con otra habitación sin salida, y si logra dar con alguna, desemboque en una tercera que también está cerrada. Un poco como los círculos concéntricos del asedio de Sarajevo” (59).

Por tanto, la metáfora del tipo de lectura que busca nuestro autor para su obra se relaciona directamente con la experiencia vivida.

Por otra parte, la estructura que, como decíamos, es sobre todo autorreferencial posibilita que las referencias a las secuencias añadan continuas perspectivas nuevas que niegan, completan y lo hacen más complejo; este recurso como tal ya fue anticipado en *Paisajes*: “El narrador no es fiable y parece tender al lector una serie de trampas en las que inevitablemente cae antes de advertir que ha mordido el anzuelo y sido arrastrado al punto adonde le querían llevar” (86). Esta complicada estructura a la que se compara con una madeja que enmaraña episodios (42), esta *mise en abyme* por la que narradores pasan a ser personajes lectores y luego personajes ficticios, enlaza directamente con *El Quijote* y hace que también asistamos a la disolución de las categorías narrativas. Además, la confusión entre sujetos narrativos también nos encamina a la desautorización del autor, su dispersión y su negación o “muerte”, como veremos a continuación.

De este modo, ya desde el principio, dudamos de la corporeidad de la figura del viajero cuando todo estalla en pedazos y, supuestamente, recibe un disparo: “Permaneció allí, todo ojo –su cuerpo, existía aún?- atento al campo de visión concedido por la mirilla, con la avidez de un condenado a muerte que apura a tragos la vida” (*Sitio*: 15). A esta noción de sujeto sin corporeidad pronto se le añadirá otra, la de la *descreación* que vive el comandante:

Cómo incluir en la documentación destinada al Estado Mayor del Ejército unas páginas que ponen en tela de juicio el conjunto de mis informes y me convierten por contra en un ente ficticio, un ser de papel? Simple personaje mencionado por el protagonista del relato de un supuesto autor desaparecido! La brutalidad del descubrimiento fue más allá de la incertidumbre: me desengendró (97).

Asimismo, los personajes aparecen apenas individualizados y son aludidos por una referencia general a su profesión, como el comandante. E, incluso, en casos aún más indeterminados son incluidos mediante sus iniciales. Esto último guarda relación directa con las referencias a las localizaciones: la ciudad sitiada de S., la plaza fuerte de M., en el norte de África, el Hospital de K., etc. Pues bien, a los personajes no parece querer aportarles demasiada caracterización, sino que son vistos como piezas del tablero al que se nos invita a jugar: el teniente coronel francés L.M. (destinatario del informe del comandante), el señor D.K. (representante de la castigada comunidad sefardí), el capitán Z.D. (del Ministerio del Interior de la Presidencia), el forense F.K. (que determina que el viajero ha muerto a consecuencia de un paro cardíaco consecutivo a la explosión), M.R. (colega británico del comandante), J.M.M. (internista, licenciado en filología románica y miembro de Médicos sin Fronteras). No obstante, sobresale entre todos el enigmático J.G., cuyas iniciales aparecen en el poemario de un “invertido”, puesto que contiene versos que representan la “apología del vicio” (43).

Además, las semejanzas con *Paisajes* no solo se advierten en recursos narrativos de estructura y en la calificación del narrador como engañoso, sino también en el uso de fórmulas análogas que este narrador de narradores utiliza para los personajes, en la secuencia “Prolegómenos a un asedio” (32-39):

- ♦ Nuestro héroe
- ♦ Nuestro personaje –llamémosle así para identificarlo de algún modo pues ignoramos su nombre y señas-
- ♦ Nuestro exiguo héroe
- ♦ El protagonista de nuestra historia

Y también en “Distrito sitiado” hay un personaje (él) que va registrando lo que escucha de la gente y quejándose en su dietario o en su grabadora, representando de manera más obvia aún una continuación de lo sucedido en la novela *Paisajes*:

- ♦ Nuestro personaje (65, 68, 77)
- ♦ Nuestro encogido héroe (72)
- ♦ Nuestro mezquino héroe (74)
- ♦ Nuestro héroe (74)
- ♦ Nuestro triste héroe (77)
- ♦ Nuestro protagonista (77)

### **6.1.3. La muerte del autor.**

Para abordar esta noción es indispensable recordar a algunos teóricos de la posmodernidad. Así, Roland Barthes en su célebre artículo de 1968 “La muerte del autor” argumenta que “la escritura es ese lugar donde acaba por perderse toda identidad comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (1987: 65). Al año siguiente en “¿Qué es un autor?” Michel Foucault plantea este interrogante afirmando, a su vez, que el autor “debe borrarse o ser borrado en beneficio de unas formas propias a los discursos” (1999: 356). Estos y otros planteamientos no desembocan por supuesto en el funeral del autor, sino que a lo que asistimos es a un re-nacimiento de la figura autoral o, al menos, a la conceptualización de otra manera de entender la autoría y autoridad de un texto, redefinido por el incipiente protagonismo del lector.

Varias décadas después, Goytisolo nos plantea en esta novela, de forma más evidente aún que en otras suyas, si es posible la tematización de la función del autor como parte del juego metaficcional de la novela.

Tal como adelantábamos, *Sitio* tiene su origen en el conjunto de escritos que conformaron el llamado *Cuaderno de Sarajevo*, por lo que éste actúa de genotexto. Afirma Goytisolo entonces: “Nadie puede salir indemne de un descenso al infierno de Sarajevo. La tragedia de la ciudad convierte al corazón y tal vez al cuerpo entero de quien la presencia en una bomba presta a estallar en las zonas de seguridad moral de los directa o indirectamente culpables, allí donde pueda causar mayor daño” (*Cuaderno de Sarajevo*: 106). La imagen de ese cuerpo que contempla la guerra y el explosivo a punto de estallar será decisiva para la conformación de la novela resultante de esta experiencia

personal tan impactante. De este modo, *Sitio*, que comienza (des)localizándonos en una ciudad sitiada donde asistimos a la muerte de un viajero, nos relata que “un individuo, según el personal del hotel, de una sesentena de años, vestido con una zamarra verde” (*Sitio*: 25) desaparece cuando explota una bomba. Previamente se nos ha ido preparando el camino para la desintegración de su cuerpo: “Permaneció allí, todo ojo –su cuerpo, existía aún?- atento al campo de visión concedido por la mirilla, con la avidez del condenado a muerte que apura a tragos la vida” (15). Aunque pueda pensarse que este sujeto corre la misma suerte que el de *Paisajes*, que desaparece al estallar la carga explosiva adherida a su cuerpo, en esta ocasión cuerpo y pasaporte desaparecen, dando comienzo a una complicada investigación que pone en marcha a su vez el desarrollo narrativo de la novela y la diversificación de niveles ficcionales. A partir de entonces diferentes secuencias narrativas tejerán y destejerán la acción, comunicándose unas con otras y haciéndose referencias continuas tanto a lo narrado como a lo que va a narrarse.

El mundo del libro y el mundo del lector quedan confundidos cuando los personajes son además narradores, y a veces lectores. Se pone en marcha la *mise en abyme* y algunos de ellos se dan cuenta de que son entes ficcionales. No obstante, al igual que en *Paisajes*, todavía hay espacio para dar una vuelta de tuerca más y mostrar las costuras del relato, de forma que se expone abiertamente el juego metaliterario llevado a cabo con cada una de las categorías narrativas. Aparte de la poca fiabilidad concedida al narrador, se le tienden trampas al lector y se exhibe una estructura espacio-temporal donde hay “anacronismos y absurdidades [...] [que] embrollan todavía más el lance increíble de la desaparición del autor” y, en definitiva, todo llega a convertirse en ficción (86-87).

Por tanto, en *Sitio*, como bien apunta David Diego Rodríguez, “nunca se sabe por cierto qué ocurre ni dónde ocurre, se habla de todos los lugares y todos los tiempos simultáneamente” (Rodríguez, 2004: 144). Nunca sabremos si el viajero (ni el autor) está muerto, sino que su estatus de desaparecido lo deja en un limbo indeterminado; espacio que, por otra parte, parece ser muy del gusto del escritor que nos ocupa.

#### **6.1.4. Memoria personal y colectiva.**

Es evidente que pueden establecerse conexiones con la figuración del autor empírico, Juan Goytisolo, a partir del personaje del viajero. Supuestamente se trata de un español que, según versa la descripción del personal del hotel: “de una sesentena de

años, vestido con una zamarra verde” (*Sitio*: 25). Por las averiguaciones del comandante, se descubre una carta para un tal “J.G.” y la siguiente dirección” Boite Postal 435, PTT, Boulevard de Bonne Nouvelle, 75010 París”, a lo cual se añade que “su remite estaba en árabe” (59). También se hallan otras coincidencias en su fecha de nacimiento y su horóscopo (54), casualidades que ya había utilizado en otras obras.

En un nivel menos representativo y más evocado se encuentra la figura de la madre, ausente para Goytisolo durante casi la totalidad de su vida, pero muy presente en sus textos literarios. De forma que la mujer divisada al principio de la novela conecta directamente con los recuerdos que han construido la imagen materna. La interrupción de la vida de esa mujer por el bombardeo a menudo es fabulada imaginándola en el regreso a casa portando regalos para sus cuatro hijos: “Qué clase de tesoro protegía amorosamente en el bolso? Leña, comida, regalos para sus cuatro hijos? (...) Cuatro, había escrito cuatro? Qué vínculo secreto había establecido con aquella silueta huérfana en la desolación invernal?” (18). Al final de la obra también se intercalan imágenes de la madre y su piano: “Una mujer, madre de familia bella y eternamente joven, toca el piano oculta entre las ruinas: es la sonata de Brahms!” (181). Y aún más significativa es la reflexión producto de la fusión de ambos recuerdos para la construcción de un personaje fijado en el recuerdo a partir de esas pocas notas vitales: “Se repite el pasado y reimprime en presente: nadie escapa al destino y su natural crueldad. Las manos delicadas asidas al bolso no existen sino en tu mente. No necesitas abrirlo para saber qué contiene. Las notas del piano no volverán a sonar” (182).

Además de las referencias a él mismo y a su madre ausente, *Sitio* también contiene otro tipo de mecanismos para marcar la presencia de Goytisolo. En su ensayo *Crónicas sarracinas* aparecía un artículo sobre sir Richard Burton donde Goytisolo explicaba sus teorías sobre la homosexualidad:

En su opinión, existiría lo que él llama una Zona Sotádica –de Sotades, el poeta griego-, que engloba las costas del Mediterráneo, el norte de África, Oriente Próximo, Perisa, Afganistán, parte del subcontinente indio, etcétera, en la que ‘el Vicio’ sería popular y endémico, y considerado en el peor de los casos un mero pecadillo. En dicha zona, se produciría una mezcla de temperamentos masculinos y femeninos que explicaría la propagación tanto de la pederastia como del tribadismo” (Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 196-7).

Pues bien, en *Sitio* se encuentra la literaturización de esta idea asociada asimismo con una referencia al autor real por medio de la alusión a una de sus obras.

Así, cuando se habla del poemario se dice que habla sobre un “amor nefando o contra natura”, y el título de uno de ellos, «Zona sotádica», debe leerse como un guiño de complicidad al célebre explorador y erotómano inglés sir Richard Burton, cuya vida y milagros divulgó en nuestra patria el autor de *Coto vedado*: “Ni en los poemarios más atrevidos de nuestros bardos decadentes y lánguidos había leído algo tan degradante, vejatorio e indigno” (*Sitio*: 43). La zona sotádica también está aludida en *Reinos* (248), tal como advertimos en el apartado 3.2.3.2 de la presente investigación.

Estos tres niveles correspondientes al espacio de la memoria personal del autor (esto es, las alusiones que coinciden con su descripción física, su tiempo y espacio, la ausencia de la madre y las referencias al escritor como autor de otros textos) se complementan con otros niveles correspondientes a la esfera de la memoria colectiva, la que corresponde a la historia de una comunidad o conjunto de ellas. El aspecto más destacable dentro de ella es el del memoricidio, ya mencionado, cuyo objetivo principal persigue “barrer la sustancia histórica de esta tierra para montar sobre ella un templo de patrañas, leyendas y mitos” (110). Fenómeno que, por otra parte, no ha dejado de observar al enfrentarse a la denuncia de distintos conflictos armados; se trata de una práctica muy útil para aquellos que quieren acabar con una comunidad cultural: “Para borrar los elementos del pasado que molestan y no cuadran en el relato, lo primero que se hace es suprimir su memoria” (Goytisolo, 2013b: “Manipulaciones identitarias”). Esta reducción a cenizas del pasado y la memoria aparece descrito en la quema de la biblioteca, descrito este incendio como algo “peor que la muerte”, en el que se perdieron “millares de manuscritos otomanos, persas y árabes” (109) de las más diversas materias y disciplinas.



Figura 3. Gervasio Sánchez, la destrucción de la biblioteca de Sarajevo.

Con un propósito similar dirigen al cine un obús: “Habían apuntado a ciencia y conciencia, para despojar el barrio de lo que fue su símbolo: un auténtico memoricidio” (77). En este caso puede tratarse de una referencia al cine Rex, con existencia real y lo suficientemente simbólico para el barrio parisino de Juan Goytisolo.

En un intento por salvar los símbolos de la memoria colectiva del pueblo arrasado, a Goytisolo no le queda más remedio que utilizar las armas que posee el escritor, hacer de la tragedia literatura: “«Aunque queméis el papel, no podréis quemar lo que encierra porque lo llevo en mi pecho», decía un poeta y filósofo andalusí<sup>187</sup> [...]; pero, qué pecho podría abarcar la memoria de un pueblo entero?” (110).

Sin embargo, la perspectiva general está teñida de pesimismo, sobre todo cuando conecta este conflicto con otros del pasado y asume una vez más que la máxima certeza de una guerra es que no será la última. Por tanto, en su caso particular es muy sugerente entroncar la barbarie que presencia de la Guerra Civil Española, con la que ya había conectado a partir de las referencias al poeta internado en el centro psiquiátrico. Representa también un intento de fusionar la contienda de Sarajevo con la española:

[...] advierto con claridad que nuestro papel de observadores de la Fuerza Internacional de Interposición no es útil a la causa de las víctimas sino que defiende un statu quo favorable a los agresores: a ese ejército de oficiales felones que en abril de 1992 volvió sus armas contra el pueblo que había jurado defender siguiendo la pauta de los espadones alzados en nuestro país en el 36 para salvarlo de la «conjura judeomasónica» y aplastar sin piedad a quienes no compartían sus planes. Como en la ciudad universitaria, el riachuelo y la Casa de Campo de la capital, el cerco y bombardeo diario de S. enfrenta dos concepciones radicalmente opuestas de la vida y la sociedad (173-4).

#### **6.1.5. La literatura como valor ético.**

*Sitio* encierra una importante reflexión ética, crucial ya en *Cuaderno de Sarajevo*. Se trata de una consideración basada en una idea clave: la falsificación de la Historia. Esta preocupación es, por un lado, explícita y, por otro, resultado de la poética y estructura de la obra (se trata directamente en el texto y también puede entenderse como resultado de la disposición formal). Es decir, el autor plantea que este tipo de juegos entre realidad y ficción pueden resultar muy efectivos, fructíferos e, incluso, convenientes en el campo de la literatura, pero muy peligrosos cuando se utilizan en la

---

<sup>187</sup> Ibn Hazm (994-1064), conocido por escribir *El collar de la paloma* (ca.1023).



construcción de la Historia como manifiesta en la “*Nota del autor*”<sup>188</sup> que cierra la novela. La ética del escritor es diferente a la del historiador o el periodista. Estos últimos no deben ocultar ninguna faceta de la realidad, no deben jugar con ella; en cambio, el escritor está legitimado e, incluso, irremediablemente obligado.

La reflexión en torno a las consecuencias de la guerra aparecen derivadas del hilo conductor principal centrado en la investigación, pero también en los relatos en torno a la figura del Defecador, que dibujan un universo apocalíptico, con escenarios parisinos, muy en la línea de *Paisajes*, con la que hemos visto que guardaba también otro tipo de conexiones. No en vano la inspiración de ambos personajes tiene un origen común: Jean Genet.

*Sitio* localiza deliberadamente la barbarie en París para contrastar la desinformación que se produce en el sitio real. Los habitantes reaccionan desconcertados: “Si esto ocurriera en los Balcanes o en el mundo árabe, yo lo comprendería perfectamente” (63). También vemos ejemplos de un discurso subvertido: “Nos menosprecian como si fuéramos Sarajevo o Chechenia, comentó la enfermera exasperada” (71). Además, una nueva coincidencia con *Paisajes* es evidente en las reacciones con muestras xenófobas: “Si se hubieran quedado en sus países en vez de venir al nuestro, no estaríamos padeciendo lo que ahora padecemos! [...] Quién ha dado mala fama al barrio? Los extranjeros!” (70).

Como ejemplo de texto polifónico, *Sitio* también incorpora diferentes modelos discursivos: los informes, las cartas, los poemas y las secuencias puramente ficcionales; aglutinados conforman el conjunto de pistas encaminadas a resolver la investigación, simulando entonces una novela policiaca.

Si la dispersión de los textos puede actuar como metáfora de la descentralización de todo poder político que controle el acceso al conocimiento, también la reflexión sobre la manipulación del material histórico quiere incidir en el papel de la verdad y la mentira en la literatura o en el discurso histórico y periodístico: “Las sucesivas versiones, copias y cortes del poemario me inducen a pensar que cuanto material histórico llega a nuestras manos es puro celestinaje, tráfico y manipulación. Qué dirán los cronistas del cerco de esta ciudad dentro de quince siglos?” (*Sitio*: 101-102). Lo que

---

<sup>188</sup> Con mediano valor y algunos puntos de civismo, el escritor estuvo dos veces en Sarajevo durante los peores días del cerco: el horror e indignación de cuanto vio le consumen aún y tuvo que recurrir a la ficción para huir y curarse de las imágenes que a su vez le asediaban. Tal es el poder de la literatura. Pero el sitio continúa y trescientas mil personas siguen atrapadas en la otrora hermosa ciudad sin ninguna posibilidad de huida ni curación a la vista. Tal es el límite final de la literatura (*Sitio*: 183).

no está permitido en una crónica histórica representa el núcleo de lo que puede explotar un texto literario; poética que tiene en cuenta la reescritura y el texto infinito borgiano:

Víctimas de la brutalidad de la Historia, nos vengábamos de ella con nuestras historias, tejidas de ocultaciones, textos interpolados, lances fingidos: tal es el poder mirífico de la literatura. Habíamos extraviado al representante del mando multinacional, cuyo doble lenguaje y cinismo contribuyen a perpetuar nuestra desdicha, en el laberinto o jardín de los textos que se bifurcan y ramifican hasta tejer un bosque (*Sitio*: 155).

El fenómeno metaficcional posibilita la construcción de un espacio de la escritura que, como decíamos, a quien más perturbación causa es al comandante puesto que reconocerse en la ficción le lleva a afirmaciones como “me desengendró” o “el verbo me conjuga” (97).

Por otra parte, el espacio en tiempo suspendido también tiene expresión en los poemas que a modo de paratextos se añaden al final, especialmente el ejemplo “Punto final”.

Finalmente, la poética de la escritura, el autor diseminado, las reflexiones de memoria personal y colectiva toman forma en su preocupación sobre la memoria y la identidad plasmada en sus poemas finales. Así, por ejemplo, en el poema “Flujos momentáneos” la identidad es una interrogación constante:

Del yo al yo  
la distancia es inmensa.

Cuerda sobre el vacío.

Cómo reunir los extremos,  
compilar la infinita dispersión de una vida?

Memoria rota, luz vespéral.

Cruda materia o signo?

## 6.2. *Semanas del jardín* (1997)

Dos años después se publica esta novela que, en muchos aspectos, podría parecer una continuación de la anterior. Lo cierto es que aunque sea posible la comprensión de ambas dentro de un mismo ciclo narrativo, pueden leerse también de manera independiente.

### 6.2.1. Presentación general.

El título ya marca su nexo con Cervantes y responde a un procedimiento llevado a cabo en *Virtudes* y retomado en *Exiliado*. De Cervantes toma prestado el título, cierto que de un texto que no se conserva, bien porque se ha perdido o porque nunca se escribió; Daniel Eisenberg recoge la mención del autor hasta en tres ocasiones<sup>189</sup>. Pero la deuda con Cervantes no se limita únicamente al título, sino que este texto representa uno de los ejemplos donde Goytisolo *cervantea* en un mayor número de sentidos. La admiración de Goytisolo por Cervantes ya ha quedado demostrada en los estudios críticos y en algunos procedimientos literarios de nuestro escritor. Dicha admiración ha tenido, además, una influencia consciente e inconsciente como creador. Ya se ha advertido en *Sitio* e incide de nuevo en *Semanas*. Estamos frente a una obra donde prima la ironía, la ambigüedad y la duda, así como las narraciones breves intercaladas, la interferencia de géneros, estilos y corrientes literarias y su vertiente de crítica literaria y parodia (por ejemplo con el realismo mágico) Además, la filiación cervantina se manifiesta también en la autoconciencia de los personajes, ya que, según advierte José Manuel Martín Morán: “En la estela de Cervantes, los narradores de *Las semanas del jardín* critican los relatos de sus colegas y la coherencia de todo el entramado” (2007: 122). Reconocemos a Cervantes incluso en la quema de libros de la biblioteca, donde se discurre sobre qué libros indultar o mandar al fuego (*Semanas*: 72).

Lo que S. Black llama “alianzas literarias”, es decir, ecos directos en esta obra incluye, además de Cervantes, también a Borges, *El manuscrito hallado en Zaragoza* de Jean Potocki, *Las mil y una noches* y el sufí Ibn Arabi (2008: 152). Algunas de estas influencias son muy explícitas: “Nuestro jardín cervantino, con sus arriates y macizos de flores, era también el de Borges: senderos y bifurcaciones, avances y ramificaciones,

---

<sup>189</sup> En el prólogo de las *Novelas ejemplares*, en la dedicatoria de las *Ocho comedias* y finalmente en la dedicatoria del *Persiles*. Parece que se trataba del proyecto siguiente al *Persiles*. (Eisenberg, 1986: 439).

altos y vueltratrás” (*Semanas*: 13). Por su parte, los personajes siguen la estela de los cervantinos, así como también de *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello o *Niebla* de Miguel de Unamuno. A nivel teórico, se retoman las ideas de Américo Castro, pero además hay mucho de M. Bajtín, M. Foucault o R. Barthes. No faltan, por supuesto, poetas sufíes además del ya mencionado, por ejemplo en los interrelatos TSA o HA.

En la recreación del contexto cultural en torno al Alzamiento Militar, la Guerra Civil e inmediata posguerra se cuelan referencias directas e indirectas a los poetas de ese momento:

Un soneto manuscrito de Lorca, cartas de Luis Cernuda, postales de Manolo y Concha<sup>190</sup>, de fusilados por la Cruzada Salvadora o refugiados en cualquier lugar del mundo desaparecieron así para siempre, reducidos a ceniza y humo.

Horas después, al evocar el lance en el odioso decorado falangista de mi encierro, acudieron a mi memoria unos versos diamantinos de Cernuda, leídos y releídos años antes por mi *alter ego*. La sucinta verdad del poema me sobrecogió: una chispa de aquellos placeres podía destruir con su fulgor la opacidad del mundo<sup>191</sup> (75)

Junto a las referencias más que habituales a Cernuda, se cuelan otras a Federico García Lorca en la construcción del protagonista. Se trata en su mayor parte de evocaciones, pero también aparecen alusiones directas: “Aún recuerdo la noche en que tomamos un café juntos, después de un recital del pobre Federico” (140), así como las circunstancias de su desdichado final:

El poeta que se presentó en la peña del café Fuentes había logrado huir, dijo, casi milagrosamente, del territorio controlado por los facciosos. Sus simpatías republicanas, la amistad con Altolaguirre y Emilio Prados, los poemas inconformistas publicados en diversas revistas de vanguardia bastaban para convertirle en la presa ideal de la jauría de señoritos fascistas y matones de Falange (141).

Finalmente, tendríamos que tener en cuenta los paratextos para hacernos una idea del homenaje rendido a la intertextualidad en sí misma. En las citas introductorias queda más que patente. Primeo ofrece un fragmento del *Quijote* (I, 47) que viene a concluir: “pues podría ser fuesen todas de un mismo autor”, y después otra cita de T. S. Eliot extraída de su *Tradition and Individual Talent* donde se reclama considerar una obra literaria teniendo en cuenta: “[...] vínculos con los poetas y artistas muertos. No se

---

<sup>190</sup> El matrimonio compuesto por Manuel Altolaguirre (1905-1959) y Concha Méndez (1898-1986).

<sup>191</sup> Hace referencia a “Diré cómo nacisteis” de Luis Cernuda. Ver capítulo 9 de la III Parte para las referencias cernudianas.

le puede evaluar solo, hay que situarlo, para fines de comparación y contraste, entre los muertos”. Al final la secuencia narrativa “YA” incluye un listado de obras y autores, a las que se denomina apropiaciones y saqueos de colectores. Este reconocimiento ya ha sido utilizado en libros anteriores. No obstante, en este caso particular, el texto también se construye mediante la filtración de otro tipo de referencias, porque como reconoce Marco Kunz, *Semanas* “crea un hábil *pastiche* de la prosa falangista” (2009b: 105).

### 6.2.2. Propósitos del Círculo.

La obra pretende dividirse estructuralmente en tres semanas y en veintiocho narradores correspondientes con las letras del alfabeto árabe. Además, *Las semanas del jardín* encierra ya en el título mismo el cronotopo de la novela. Respecto al escenario elegido para la novela, Jorge Carrión apunta lo siguiente:

La novela –cervantina y decameroniana- escenifica, con sus topónimos (Sevilla, Tánger, Marrakech) una ruta Norte/Sur posible, en el caso personal de Eusebio, una víctima del Alzamiento militar. La vertebración en veintiocho capítulos breves (tantos como letras del alfabeto árabe) supone la defensa del viaje inmóvil: la oralidad (aspiración máxima de la obra goytisoliana) constituye una alternativa al viaje físico. Tanto White como Cernuda emigraron a Inglaterra, es decir, hacia el Norte. La inversión es significativa, empática con la opción biográfica de Goytisolo (2009a: 78).

Por tanto, la localización para Carrión no resulta aleatoria ni mucho menos, sino elegida conscientemente y consecuentemente con la poética del texto y de la ficción del autor en general.

El propósito que mueve a los personajes reunidos en ese jardín no es otro que dotar de una *verdadera identidad* a su personaje principal. Personaje que, por otra parte, posee carácter *intratextual* al haber aparecido en la obra anterior, especialmente en la IV parte, en la carta abierta del comandante, aunque antes hubiera ido insinuándose su confusión con el enigmático J.G.:

El señalado tan sólo por sus iniciales «J.G.» y calificado de «sodomita inveterado, perverso y esquizofrénico» había sido dado de alta en el centro el 19 de julio de 1936 y se había fugado seis meses más tarde, con ayuda de un áscari del Tabor, a la zona francesa del Protectorado, en donde las huellas de ambos, informan escuetamente, se pierden del todo (*Sitio*: 127).

También en la tertulia políglota de *Sitio* se intercambiaron informaciones y dudas acerca del personaje: “Qué nombre se ocultaba tras ese enigmático «J.G.» encerrado en el Hospital Siquiátrico de M. por los militares golpistas a causa de su sodomía y perversidad?” (*Sitio*: 145).

Ya en *Semanas* el primer narrador, ALIF, cuenta el origen y propósito, hace un guiño a Cervantes y establece a continuación su relación con la novela precedente: “A partir de la breve reseña de una obra de cuyo autor no quiero acordarme, en la que se refiere el descubrimiento en una maleta sin dueño de dos poemarios de índole muy distinta atribuidos sin prueba alguna a Eusebio\*\*\*\*” (*Semanas*: 11).

Pues bien, este poeta Eusebio proviene de la novela anterior pero es en ésta donde se persigue la reconstrucción de su vida. Para ello se ofrecen dos posibilidades, que están explicadas también en la narración de ALIF: “[...] internado a instancias de su familia en el centro siquiátrico militar de Melilla al inicio de la rebelión de julio del 36, centro del que se evadió, según una versión, con la ayuda de un soldado rifeño o en el que conforme a otra sufrió los «cursillos de reeducación» de unos siquiátrats fascistas” (*Semanas*: 11). Muy significativo resulta que, además de estas dos posibilidades en cuanto a la trama argumental, también se ofrezcan dos posibilidades estilísticas para la elaboración novelística: “[...] una pretendía trazar en línea recta o zigzag la continuación de la historia y construir el personaje a bandazos; otra se inclinaba hacia un tipo de narración arborescente, con digresiones y alternativas que, desde un tronco central, engendraban relatos autónomos o engastados” (*Semanas*: 13).

Según Linda Gould Levine, el fenómeno de doble posibilidad del personaje se asemeja ni más ni menos que al baciuelmo cervantino. Esta novela es, por tanto, “baciyélmica” porque permite la convivencia de dos perspectivas diferentes: “Este juego, entonces, entre la identificación y la desidentificación, fomenta claramente la incertidumbre que caracteriza toda la novela y multiplica las posibilidades interpretativas”, tanto en *El Quijote* como en *Semanas* (2009: 73); Goytisolo subvierte de nuevo los conceptos de verdad y ficción y yuxtapone ideologías políticas opuestas al “inyectar al contexto fascista un discurso asociado con el comunismo” (83).

### 6.2.3. La multiplicación del autor.

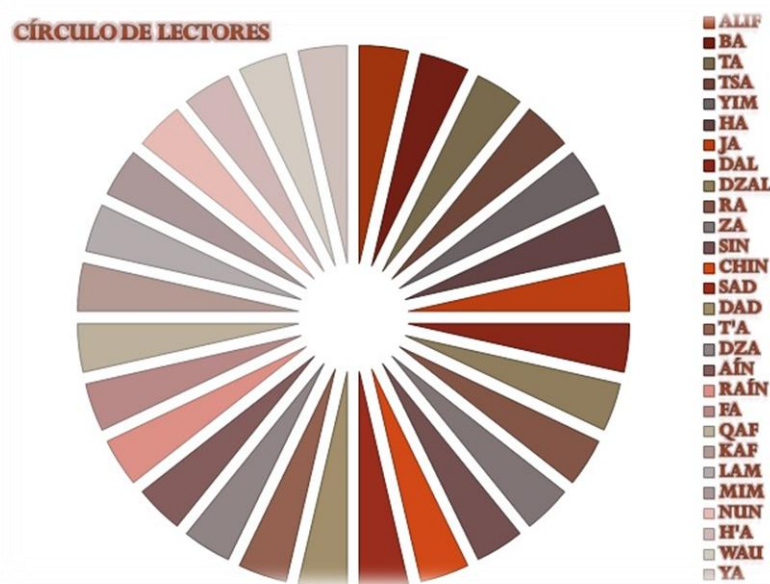
La reflexión en torno a la autoría representa uno de los núcleos fundamentales de la obra. El denominado círculo de (co)lectores funciona también como (co)narradores, fenómeno que se relaciona directamente con el estilo de Goytisolo, tendente a novelas multivocales y heteroglósicas (Black, 2009: 148). Martín Morán reconoce en este juego con la autoría una “algarabía de voces y puntos de vista, sin que haya una atribución clara a una personalidad determinada; la consecuencia de todo esto será la desautorización de la voz del autor” (2007: 123). Por otro lado, el hecho de que se insista y refuerce la idea de anonimía mediante la eliminación del nombre de Juan Goytisolo como autor del libro -no aparece ni en la portada- en favor de ceder la autoría a ese Círculo de Lectores no resulta del todo convincente, puesto que lo que se consigue, a juicio de S. Black, es que ese “intento *textual* de demoler a la figura del autor, se enmarca dentro de un intento *paratextual* de ironizarla, y cuyo efecto, paradójico pero sin duda intencionado, es precisamente *fortalecer* la figura del autor” (147).

La jugada respecto a la autoría tiene su arranque en la obra anterior. En la III parte de *Sitio* hallamos la denominada “tertulia políglota”, que pronto “se convirtió en una tertulia de detectives” (*Sitio*: 140). En ella un conjunto de poetas, cuentistas e investigadores al fin y al cabo intentan desentrañar el laberinto de textos o, en referencia a Borges, el jardín de textos que se bifurcan. Cada una de las secuencias narrativas es nombrada con una letra del abecedario, aunque sólo llegan hasta la F. Lo más significativo es que ese procedimiento constituye el germen estructurador de *Semanas*. No obstante, este recurso no es lo único que conecta ambas novelas, puesto que hay una relación directa entre algunos personajes, como venimos anunciando, y también cuentan con influencias comunes: *Las mil y una noches*, el Decamerón de Boccaccio, Cervantes y Borges; y en definitiva la polifonía, ambigüedad y el sistema de autores ficticios o composición textual como parte del juego literario.

Pues bien, *Semanas*, que aparentemente es anónima, juega a atribuir su autoría a “Un círculo de lectores”, presente en la solapa y repetido en la secuencia narrativa final WAU:

El Círculo de Lectores del Poeta, antes de dispersarse, inventó un autor. Después de prolongadas discusiones en las que sus miembros lucieron vastos conocimientos etimológicos, históricos y lingüísticos, forjaron un apellido ibero-eusquera un tanto estrambótico, Goitisolo, Goitizolo, Goytisoló –finalmente se impuso el último-, le antepusieron un Juan –¿Lanas, sin Tierra, Bautista, Evangelista?-, le concedieron fecha y lugar de nacimiento -1931, año de la República, y Barcelona, la ciudad elegida por sorteo-, escribieron una biografía apócrifa y le achacaron la autoría -¿o fechoría?- de una treintena de libros. En el momento de la despedida, cuando estaban ya hartos de la ficción de aquellas semanas en el jardín y suspiraban por volver a sus hogares y familias, le compusieron un rostro con distintas imágenes en un astuto montaje en sobreimpresión y lo pegaron, para rizar el rizo, como un monigote, en la solapa del libro (*Semanas*: 175).

La novela resulta, pues, multivocal. Está formada por una serie de miembros de diferentes lugares y profesiones, y a cada uno de ellos le corresponde una letra del alfabeto árabe, como se muestra en el siguiente gráfico:



La tertulia políglota de *Sitio* ha ido más allá y en *Semanas* se acaba por completar y perfeccionar esta técnica. Además, tomando como ejemplo al primer lector-narrador del círculo, ALIF, al que se le atribuye la tarea de secretario y estructurador, nos explica en su secuencia los propósitos del futuro “hipertexto” (14), según ya se ha explicado. El planteamiento de desautorización del autor está ya implícito en la propuesta literaria. Esta multiplicidad de perspectivas pretende acabar con la “noción opresiva y omnímoda del Autor” (12). Pero lo cierto es que lo que se consigue es una polinización del autor.



En conjunto, la obra encierra muy cervantinamente una ironía y una duda. La ironía se halla en que el intento de los co-lectores por averiguar la identidad de Eusebio acaba en la dispersión de su identidad entre sus múltiples versiones. La duda surge si este propósito de los miembros del círculo por acabar con la figura del autor es el mismo que persigue el propio Goytisolo, o más bien, al contrario, lo que provoca es que nos replanteemos con mayor profundidad esa figura antes que asumir su dispersión o desaparición. En definitiva, la cuestión de la autoría la resuelve Jean Alsina de manera sencilla y lúcida:

La question est celle-ci: Qui est l'auteur de *Las semanas del jardín* ? Il y a en fait deux réponses. La première est : Juan Goytisolo. La deuxième est: 'Juan Goytisolo'. Il faut bien séparer Juan Goytisolo et 'Juan Goytisolo' car tout y invite. Ces deux noms propres ne renvoient pas à la même référence. Le premier renvoie à un écrivain espagnol contemporain bien connu. Le second à une non personne, à un artefact, une sorte de dénomination de marque attribuée à un produit littéraire par ses concepteurs avant de le lancer sur le marché. L'un est une personne, l'autre un «monigote» comme il est dit à la fin du livre. La complexité vient du fait qu' ils ont bien des points en commun et que le livre que nous lisons nous oblige à jouer avec l'image que nous nous faisons de l'un et de l'autre, à les penser ensemble sans jamais les confondre. C'est donc de ce piège à lecteurs qu'il nous faut parler (2001 : 148).

#### **6.2.4. A vueltas con la identidad.**

Como venimos observando, la autorreferencialidad es una de las consecuencias de lectura más frecuentes en los textos goytisolianos. Ya en el capítulo dedicado a *Virtudes* observamos precedentes de estas “semanas del jardín” al principio de la obra. Aquí retoma esas coordenadas espaciotemporales y la filiación cervantina para formalizar su propuesta literaria. Por supuesto, en *Semanas* también hay recurrentes alusiones a las experiencias vitales del escritor que conocemos ya por sus textos memorialísticos. Tal es el caso de su transcendental estancia en Tánger: “Una ocasional referencia a Tánger en el relato de nuestro colega del Círculo de Lectores tuvo la graciosa virtud de inspirarme y abrir bruscamente las compuertas de mi rebalsada imaginación” (139), que posibilitó la génesis de *Don Julián*. Incluye también la alusión explícita a esta última, así como la motivación genética de *Saga* de subvertir la moda de llevar la literatura al cine:

Como muchos jóvenes de mi generación, mi educación ha sido más cinematográfica que literaria. Me gusta ver traducida en imágenes las páginas de mis novelas preferidas, presenciar escenas dramáticas, contemplar toda la gama de emociones del alma humana en el rostro de los protagonistas. Por dicha razón, me aburren soberanamente las obras difícilmente adaptables a la pantalla tipo Joyce, Céline, Thomas Bernhard o ese conde don Julián sobre el que tantas y tan cargantes tesis se han escrito (*Semanas*: 125).

También entronca con *Sitio* no solamente por el protagonista, sobre lo que vamos a insistir, sino por recuperar esa idea de santidad atribuida a Genet, así como las conceptualizaciones acerca del *doble*, que en *Sitio* se ejemplificaba de forma paradigmática en “Enemigo mortal” y que aquí cobrará fuerza a medida que avance el relato, especialmente influenciado por leyendas magrebíes:

En mi correspondencia de hace unos años con el colega de una ciudad sitiada evocaba justamente el tema: ¡la multiplicidad de tumbas de un mismo moravo es mi especialidad favorita! Supongo que conoce usted las antiguas leyendas griegas y egipcias. Pues bien, en lo que toca al Magreb, los desdoblamientos se remontan a la época en que aparecen los santos (*Semanas*: 49).

Lo cierto es que parte de la crítica que se ha acercado a *Semanas* lo ha hecho teniendo en cuenta esta perspectiva autorreferencial tan habitual en Goytisolo. Así, por ejemplo, Linda Gould Levine señala que lo que representa es una metáfora del autor acechado por los críticos de su obra y Stanley Black opina que hay una conexión con Eusebio Borrel, que se casó con la tía Consuelo y, al mismo tiempo, la hermana de Eusebio evoca a la madre de Goytisolo (Black, 2009: 151). A propósito de esto, pensamos que la madre sí está evocada, al igual que lo estaba en *Sitio*, pero observada desde el prisma de la literatura; esto es, la madre aparece literaturizada, al igual que su esposa en otras obras. Hay una madre y esposa reales y una madre y esposas que se cuelean en los textos como figuras clave que se construyen a partir de los modelos.

En *Semanas* encontramos, como en *Sitio*, una construcción identitaria en una doble dirección, tal como expresa Linda Gould Levine: “*Las semanas del jardín* se convierte en laboratorio para la plasmación de un concepto de identidad, tanto personal como nacional, que se hace y se deshace en todo momento” (2009: 81). Esta conceptualización se desarrolla fundamentalmente en el espacio textual. Es la literatura misma la que determina que el objeto de los co-lectores resulte paradójico, ya que los intentos por averiguar la identidad del personaje terminan por dispersar su identidad, diseminada entre todas las posibilidades y versiones. El espacio literario es, como en el

caso anterior, metatextual y el propio protagonista aparecerá rechazando algunas de sus interpretaciones e incluso reivindicando su derecho a ser personaje.

Si, tal como hemos mencionado, Linda Gould Levine consideraba que la obra es un verdadero baciuelmo que fusionaba ficción y vida, lectura y escritura (2009: 89), esta fusión dual de conceptos actúa en más sentidos. Por un lado, en sentido general también resalta lo señalado por S. Black: “En la historia de Eusebio/Eugenio se inscribe una temática constante de Goytisolo: la relación entre sexo y escritura, transgresión y conformismo” (2009: 152). Pero también en la temática del doble, anticipada en *Sitio* como acabamos de mencionar. Aquí en TA, ZA y LAM la alteridad está dentro y fuera del personaje, al que se le concede una “personalidad esquizoide” y al que sugiere ser uno mismo u otro: “¿Yo o el otro? / Lo veías de fuera” (21) o “serás felizmente otro” (24). La oposición yo/otro también halla su correspondencia dentro y fuera, concretado en el proceso de observación: “Entré de golpe en la piel de Eusebio: en la del personaje obeso, histriónico, despreciable que le endosamos y en su agazapada, implacable conciencia. Me vi con nitidez despiadada por ojos que ya eran míos: oscarwildeanamente vestido” (168) y “Constantemente me esfuerzo por observarme a mí mismo desde el punto de vista ajeno” (71).

Pero es que, además, Goytisolo recurre de nuevo a esa voluntad polisémica de marcar múltiples posibilidades y direcciones; porque el doble no es solo el uno mismo duplicado, sino que hace referencia a la ambigüedad en género y sexo. Así, la novela gira en torno a la homosexualidad interpretada como enfermedad propia de invertidos, es decir, lo opuesto a lo natural: “Su poesía es musa al revés [...], goces contra natura, placeres prohibidos<sup>192</sup>...” (23). Y al mismo tiempo ejemplo de personaje travestido: “Monsieur Alphonse van Worden o, por mejor decir, Madame van Worden, apareció al fin –maquillaje atroz, peluca rubia, traje de organdí de holgadas nalgas- para descender, muy dama otoñal, de gala pero son bastón, los peldaños de la majestuosa escalinata” (159-60). Técnica usada antes en *Makbara* y que después retomará en *Carajicomedia*. M. Kunz (2003) y B. Adriaensen (2007) advierten que en el capítulo NUN muestra el encuentro de Eugenio y Eusebio, el mendigo y el dandy; momento en que se vuelven a unir las partes contradictorias en un encontronazo simbólico, puesto que el significado de esta lectura en la doctrina metafísica de Ibn Arabi es la culminación de la realización espiritual.

---

<sup>192</sup> De nuevo Cernuda. Ver capítulo 9 de la III Parte.

El travestismo y transexualidad de los personajes se pliega sobre sí mismo y se da a entender que el protagonista muere asesinado por un personaje que responde a sí mismo, pero con la duda de si era él o su doble:

¿Era él o era yo? ¿Quién miraba a quién? El cuchillo que así con fuerza, ¿lo esgrimía contra mí mismo? Lo veía brillar al sol como el símbolo redentor de mi abyección y condena. Oblicua, casi horizontalmente, acechaba al filipino mientras abría la puerta del garaje, y yo, sí, era yo, me asomaba a la calle, clavaba los ojos en mí, parecía sobrecogido por el encuentro, el fulgor incendiario de mis pupilas, el cuchillo con el que me disponía a atacar, cegado como una falena por la intensidad de la luz, corriendo hacia ella, hacia mí, hacia las puñaladas que le asestaba, golpes, golpes y golpes, arrobo y no dolor, no había agredido ni agresor, el arma nos unía a los dos en el júbilo y exaltación, daba fin al relato, remataba mi vida. Un muerto no puede hablar, he dicho (169-170).

El narrador de ultratumba abre las fronteras entre vida y muerte, que son posibles en la ficción tal como veremos en el capítulo siguiente en torno a *Cuarentena y Telón*.

Junto a la conjunción de dualidades, encontramos la figuración de la identidad del protagonista también como metáfora de esa dispersión autorial. Asimismo, con la sugerencia de la metamorfosis, recupera de nuevo el personaje proteico. La simbolización más clara la encontramos en el cuento de los hombres-cigüeña. Las cigüeñas, según una antigua leyenda bereber, representan a seres humanos transformados en estas aves migratorias movidos por el propósito de recorrer el mundo y luego regresar a su tierra volviendo a ser humanos. Goytisolo reelabora esta leyenda marroquí según la cual estas aves representan metáforas del alma humana.

Según María Àngels Roque Alonso, este motivo se encuentra en tradiciones de la *Metamorfosis* de Ovidio y también en el Islam. Así pues, los pájaros son símbolos que representan el alma; y en Marruecos a partir de una historia relatada por el viajero catalán Alí Bey en el XIX “Creen que las cigüeñas son hombres de unas islas muy lejanas, que en cierta época del año toman la forma de las aves para ir allá y al tiempo conveniente regresar a su país, donde se convierten en hombres hasta el año siguiente” (Roque Alonso, 2009: 242). El mito tiene que ver con la poesía sufí porque representa a esos hombres cambiando su apariencia, pero no su alma, es decir, no son alienados. Esta metamorfosis forma parte de ese juego metonímico múltiple de Goytisolo, que hace referencia al protagonista (Kunz, 2003: 106), pero también a la figuración del autor, puesto que Juan Goytisolo aparece en la portada junto a una cigüeña, lo cual da lugar a

otra vuelta de tuerca más en la hermenéutica textual, y añade otro elemento a lo que estaba ya bastante enrevesado:

De acuerdo con esto, la foto de la portada explicita el sentido mítico de la leyenda y, de paso, nos revela la imagen del auténtico autor del relato. La foto en realidad muestra la duplicación simbólica del autor: el hombre-cigüeña Juan Goytisolo sintetiza lo terrenal y lo aéreo, lo humano y lo animal, lo real y lo imaginario. Según esto, el autor unifica la doble perspectiva, la del mismo y el otro, la vida real y la ficticia, alcanzando la perfección del héroe o de los dioses (Alberca, 2007: 221)

En última instancia, la cigüeña también puede ser un símbolo del exilio del escritor. Y es que la historia de los hombres-cigüeña, además de poder verse como ejemplo cervantino de historia insertada con posibilidad de lectura independiente, actualiza un mito sobre la migración de las aves que puede aplicarse a la emigración humana, según manifiesta Marco Kunz. Añade Kunz que el cuento refleja la “metamorfosis” que puede hacer referencia al protagonista Eusebio:

Combinando elementos de procedencia diversa, v. gr. creencias magrebíes y la estética de lo real maravilloso, Goytisolo nos ofrece un espléndido ejemplo de un texto que bajo la superficie aparentemente sencilla (de una sencillez poco acostumbrada en un escritor tan reputado de ‘difícil’) oculta el encanto de una sofisticada escritura mestiza o, más precisamente, mudéjar (Kunz, 2003: 116).

### 6. 3.Miradas caleidoscópicas.

Lo que su autor se propone en estas obras, entre otras cosas, es ficcionalizar sus experiencias mientras formalmente establece diferentes niveles de lectura y pone en cuestión la categoría autorial: desde la muerte de éste a la multiplicación y diversificación, e, incluso a la reinención como parte del proceso textual y no como creador externo o *deus ex machina*, que, por otra parte, sí que asumirá en *Telón*.

Para componer estas obras hace uso de algunos recursos narrativos como la multiplicación de perspectivas, que será sistematizada en el círculo de lectores-narradores.

Al mismo tiempo estas obras derivan en una llamada de atención sobre la posibilidad de que todos sus textos conformen el propio *corpus* del autor. Éste, como categoría textual, ha aparecido diseminado aquí, pero puede ser que no se trate más que de una de las múltiples caras de un mismo personaje —que se (des)hace en cada uno de

sus textos- para renacer en el siguiente, tal y como muestra de manera elocuente la cita cernudiana ya aludida que sirve de presentación a *Sitio*.

Ambas tienen en común el uso del perspectivismo y una especularidad continuada con resultados de duplicidad en algunos momentos. Teniendo en cuenta el ensayo de Bravo Arteaga sobre Borges (2004), resulta interesante profundizar en estos textos a partir de sus lecturas, puesto que ambas aparecen conectadas directamente con Borges. Y es que en los ejemplos que ofrece Goytisolo el cruce de tramas y temas paralelos posibilitan ese “horizonte de paradojas” que refiere Bravo (2004: 139). Los niveles se confunden y el círculo se convierte en laberinto, el símbolo de lo infinito.

Por otra parte, ambas son obras rizomáticas, en el sentido en que no hay una centralidad a la que aproximarse desde múltiples ángulos, sino la aniquilación de la idea misma de centralidad.

Para Ángel García Galiano, al hacer repaso general de las obras de Goytisolo reconoce que estas dos novelas, aunque no respondan directamente del hermetismo como el caso de *Virtudes*, sí que apuntan en temática y estructura a su influencia: “la vida como laberinto, el motivo del sueño, el juego de las representaciones, la indagación ética y metafísica en el ser-ahí, el motivo del doble, la desconfianza en los señuelos emocionales que al cabo construyen una memoria”, así como esa “intuición de unidad o no diferenciación que cantó Rumi o San Juan de la Cruz que el escritor persigue con saña” (2007: 127).

Con respecto al doble, presente en ambos casos, como apunta Vicente Luis Mora, le da forma al otro, ese otro que se ha construido a partir de la modernidad y ese « Je est un autre » de Rimbaud; es decir, ese doble “viene a significar la observación bifurcada *sobre un mismo sujeto*, debida a la crisis de su personalidad, manifestada en un yo diluido, en crisis” (2013: 99). El tema del doble ya venía fraguándose y revelándose en obras anteriores de Goytisolo, pero es en “Enemigo mortal” donde se manifiesta también como definición. Un *otro* que duplica la existencia, aunque se opone de forma simétrica (Huici Módenes, 1994: 251). Además, toda la obra resulta también una conceptualización de esto: “Estamos, pues, ante una poética de la lectura que implica la identificación de los polos autor-lector puesto que el uno es el doble del otro, es decir que, en el fondo, son uno y el mismo” (1994: 261).

Nos gustaría insistir en que una obra como *Semanas* no rechaza tanto la noción de autor, sino más bien la de autoridad, permitiéndose jugar entonces con la autoría. Este truco de ocultar la autoría también es cervantino. No se trata de que tengas que

prodigarla y no lo hagas, sino que directamente juegues a ocultarla. Imita a Cervantes en su juego de varias piezas, incluida la de su doble Cide Hamete Benengeli.

La ironía de herencia también cervantina se manifiesta en su nivel metaficcional y en que ficcionalizar la barthesiana muerte del autor no consigue sino más bien llamar la atención sobre el proceso y entenderlo no como productor sino como resultado. El punto de partida, la desaparición del autor, resultará entonces punto de llegada:

El último ejercicio de contradictoria des-identidad (...) lo constituye su novela *Las semanas del jardín*, en la que Goytisolo se propone dinamitar el concepto de autoría mediante una particular ceremonia de la «muerte del autor», dicho sea con palabras de Barthes. Algo sin duda contradictorio en un autor que ha cuidado (con todo derecho, no se me entienda mal) de preservar su obra y su figura en el parnaso futuro de la historia literaria, convertido en un «autor-texto», destinado a durar más allá de la mercadotecnia actual. En *Las semanas del jardín*, si bien el autor empírico desaparece, el autor textual se perpetúa como una invención de sus lectores, en un artificioso juego de eliminación del autor. Este ejercicio de presunta discreción viene no obstante a demostrar paradójicamente que resulta inconcebible un texto sin que el lector construya la figura del autor o sin la foucaultiana «función-autor» (Alberca, 2007: 220).

Antes que esta obra, en *Sitio*, la figuración del autor ya se escapaba en un zigzag continuado, lo cual incidía directamente sobre el lector. Recordemos que uno de los propósitos de Goytisolo era asediar al lector. Después en *Semanas* el lector formará parte de un proceso que en sentido metafórico representa la construcción y significación del lector real, quien tiene que colaborar en su valor final.

Por tanto, ambas obras nos encaminan irremediabilmente al lector, al reforzamiento del mismo tal como auguraba Barthes en su célebre ensayo. Los lectores participan más que activamente:

La lectura, como signo cultural, es uno de los espejos modernos de las representaciones especulares. Hace posible la representación de un mundo desprendido de los trazos de la escritura, donde las distancias y las identificaciones con los signos del mundo coinciden en una experiencia cercana a la paradoja: la locura, el saber irónico, el humor; la experiencia de la alteridad en la inteligibilidad de los signos del mundo (Bravo, 2004: 240).

Por otra parte, debemos recordar el proceso de desautorización de *Semanas* que convierte a los lectores en autores, los cuales a su vez inventan un autor que, en última instancia, se representa mediante un monigote; y advertir que este proceso también puede extrapolarse a su trayectoria literaria:

El proceso de desautorización del autor iniciado en *Paisajes después de la batalla* y proseguido en mis siguientes novelas culmina con el anonimato de una creación colectiva en *Las semanas del jardín*. La relectura del *Decamerón* y mis frecuentes vagabundeos por las páginas de *Las mil y una noches* me habían mostrado que la ausencia de autoría y, a fin de cuentas, de autoridad, concedían al lector una amplia diversidad de opciones en el enjuiciamiento de los actos y acontecimientos descritos, esto es, un vasto margen de libertad (Goytisolo, *Obras Completas IV*: 31).

El círculo se cierra sobre sí mismo, dentro de la obra y en la proyección de la carrera literaria del escritor, dando lugar a una reivindicación del lector, agente que recibe, interpreta y dota de significación cada una de las piruetas del escritor.

En conclusión, la identidad es caleidoscópica porque se deriva de la multiplicación de perspectivas que se proponen en los textos. Tanto la idea del doble como la de la mirada especular acaban reproduciéndose en infinitud de formas y representando al fin y al cabo un rompecabezas laberíntico que proponen desentrañar al lector.





## 7. ESPECTROS Y FRONTERAS

*La cuarentena* (1991) y *Telón de boca* (2003) tienen en común una motivación principal que justifica su escritura: homenajear a un ser querido recientemente fallecido. Aunque con diferencias importantes entre sí, como se verá a continuación, ambas persiguen ayudar al autor a superar la pérdida y gestionar los recuerdos.

Son muchas las formas en las que el ser humano puede encarar la muerte de un ser querido. Ahora bien, la muerte, además de algo biológico, es un constructo socio-cultural, aunque cada cual resuelva el duelo en su propia subjetividad. Puesto que la comunicación con el muerto es imposible, en la literatura se observan diferentes intentos, muchas veces en forma de monólogo interiorizado.

En Goytisolo se percibe el intento de romper esta incomunicación y busca hablar con su amiga en el espacio del barzaj en *Cuarentena* o con un ser superior en *Telón*. Y, además de las diferentes formas de encarar la muerte individual de un ser querido, acaba por incluir también reflexiones sobre el propio sentido de la existencia humana al convertirse esta muerte individual en asunto colectivo cuando se cuele la guerra y la barbarie. Para encarar la visión pesimista, cada texto se apoya en una personalidad literaria diferente: Ibn Arabi y su visión mística en la primera búsqueda de consuelo y Leon Tolstoi y su filosofía ascética que le hace adoptar una visión más desencantada en el segundo texto.

Juan Goytisolo crea para cada una de las obras un espacio que desvanece las líneas entre la vigilia y el sueño y la vida y la muerte o, más bien, la ilusión de la muerte, ante la imposibilidad de situarse en el más allá. Del mismo modo, también intenta difuminar las fronteras entre géneros literarios y empapa de lírica la narración, algo ensayado ya en *Virtudes*, pero con otra finalidad y resultado.

Una vez más las categorías narrativas no son fijas, sino mutantes. Tras estos dos intentos de acceder al otro lado de la vida, Goytisolo publicará *El exiliado de aquí y allá* en 2008, que tal como se ha visto sitúa al protagonista desde el principio en una región *postmortem*. No se centrará, pues, en una profunda reflexión sobre el sentido de la vida y la muerte sino que jugará con la idea de imaginar ese otro mundo como una hiperbolización del universo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Es decir, que no se apuntará directamente a este conflicto humano, sino

que se dará por resuelto para ocuparse de otros asuntos como el consumismo o el terrorismo.

Además, aunque sea en estas dos obras donde el más allá se hace tema principal, hay que añadir que esta frontera no es exclusiva, puesto que ya se anunciaba en *Makbara*, como puede verse en el siguiente capítulo.

La posibilidad de ver ambas obras en perspectiva y comparar algunos de sus aspectos no ha pasado desapercibida a los especialistas que se han acercado al corpus de Goytisolo. Manuel Alberca, por un lado, resalta la manera en que se encara la muerte a partir de ambos relatos:

En *Telón de boca*, la imagen resultante es la del equilibrio, la armonía y la serenidad ante el horizonte de la propia muerte, de manera similar al que ya había abordado en *La cuarentena*. Este gesto de enfrentarse de manera anticipada a la muerte tiene mucho de presunción megalómana, en la medida en que el autor aspira a diseñar o planificar el futuro o, lo que es lo mismo, a prever su propia posterioridad, cuando no resulta de un cierto coqueteo con la postrera, pues, en las dos novelas citadas, el autor disfruta de una segunda oportunidad. La muerte que vive es doblemente ficticia, no va en serio, o por lo menos no va en serio todavía, porque regresa del «más allá» para comprobar otra vez la belleza del mundo (Alberca, 2007: 218-9).

Alberca destaca, pues, la oportunidad que Goytisolo apunta de abrir una puerta cuando se ha cerrado, intentar trasladarse al otro mundo debido a que alguien se ha ido ya e imaginarse a sí mismo en su posteridad.

Por otro lado, Yannick Llored recalca la trascendencia ontológica que poseen *Telón* y *Cuarentena* y que caracteriza su lenguaje literario. Ambas están marcadas por la prueba de la muerte y por la reflexión sobre la escritura, pero destaca que en la segunda hay una búsqueda de los orígenes que engendra una poética diferente donde el olvido impregna profundamente la conciencia de la pérdida y el desapego del mundo (2009a: 399).

### **7.1. *La cuarentena* (1991)**

Publicada el mismo año que *Aproximaciones a Gaudía en Capadocia*, entabla con ésta una relación especial que nos permite ver cómo sus viajes por regiones árabes le impregnan de un mayor conocimiento de los sufíes.

### 7.1.1. Presentación general.

En *Cuarentena* el protagonista transita por un territorio entre la vida y la muerte, durante el periodo de cuarentena, en el que el alma, según la tradición musulmana, se transporta hacia un espacio intermedio, en posesión de un cuerpo sutil como el que disfrutamos en sueños. El personaje-narrador llega allí siguiendo a su amiga, que lo guía en su recorrido y conversa con él. Al parecer, ese personaje femenino se corresponde con una mujer real, su amiga Joëlle Lacor<sup>193</sup> (fallecida bruscamente poco antes), quien había traducido varios textos de Goytisolo y con la que mantuvo una relación de amistad a partir de sus años en los EEUU en los 70. Así figura en su dedicatoria: “A J.L., *in memoriam*”. Pero hay más pérdidas incorporadas en el relato, como la de Jaime Gil de Biedma, con el que había tenido una relación de amistad, con altibajos incluidos, y que había fallecido en enero de 1990 víctima del Sida<sup>194</sup>.

Aproximarse a *Cuarentena* es sumergirse en un universo complejo que abre múltiples posibilidades de estudio. Pere Gimferrer, comentando su estructura, considera que *Cuarentena* se acerca a *Juan sin tierra* al tratarse ambas de ficciones que destacan por “la libérrima permuta y comunicación de tiempos, espacios, identidades y voces hablantes” (Gimferrer, 1992: 9). Desde un acercamiento de carácter más genérico, Manuel Ruiz Lagos piensa que se trata más bien de un “diálogo socrático sobre la imaginación creadora” (Ruiz Lagos, 1992:143) y rechaza que haya que denominarla como *relato*, sino más bien “*diálogo textual poemático y experimental*”, es decir, algo entre el diálogo platónico y el discurso hermético (1992: 144); *Cuarentena* provoca, a su juicio, “el desdoblamiento mental que hace posible *elegir* y *ver* lo que se *conoce* –se posee, se ama- y diferenciar los arquetipos que –como los simulacros de la caverna platónica- sólo permiten juegos engañosos y subyugar” (170). Por su parte, Marcelo Topuzian entiende el texto como una autobiografía espiritual, puesto que pretende

---

<sup>193</sup> Amiga y estudiante de doctorado en New York University. Conversaba con ella sobre literatura y sobre algunas comparaciones entre las teofanías de Ibn Arabi y Dante.

<sup>194</sup> Juan Goytisolo ha relatado en alguna ocasión un episodio de su vida en el que tras la muerte de Gil de Biedma, pasado un año, sueña con él:

Subía las escaleras de un gran hotel o palazzo, del brazo de una joven bellísima (¿la belle Bel de su esproncediano poema?), elegante, sereno, con su barba esmerada y el rostro consumido por la enfermedad. Me abrazó brevemente y comprendí que se había reconciliado conmigo. Al despertar, anoté conmovido la escena y la incorporé después en un capítulo de mi novela *La cuarentena*, situado precisamente en un limbo o antesala del Más Allá. (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 220).

“textualizar la vida” por lo que “será el texto el lugar de una verdadera identidad (autobiográfica) reencontrada” (Topuzian, 2004: 607).

Por otro lado, también hay quien considera esta obra uno de los más claros ejemplos de la poética de Goytisolo según la cual intenta aunar tradición y posmodernidad, al incluir intertextos y usar un autor-narrador personal: “como el narrador autorreflexivo/reflexivo; el texto que se (re)crea por sí y para sí” sorprendiendo al narrador-protagonista [y] la ausencia autorial cede la apertura al texto y permite múltiples interpretaciones” (Pérez, 2001-2002: 392). Este mismo experto, Genaro J. Pérez, se aproxima a la simbología de la obra en la que destaca el uso de diferentes dicotomías combinatorias: vida/muerte, realidad/ficción, creador/creación, autor/texto, dentro/fuera del texto (2001-2002: 393). Sin embargo, como veremos, Goytisolo logra en *Cuarentena* superar esas dicotomías que, por supuesto, presenta al posicionarse en una zona indeterminada entre ellas. Por último, Pérez opina también que en la obra existe un estado onírico “de ensueños en el cual ni el narrador ni el lector pueden separar la vida del sueño, el soñador del soñado, la realidad de la ensoñación” (Pérez 2001-2002: 393-394)

Pero además, la muerte en *Cuarentena* se presenta como un espacio, un territorio que puede habitarse<sup>195</sup>. Así lo califica Luce López-Baralt: “En sus ansias por domesticar el espacio de la muerte, Juan Goytisolo se ha dado a un inquietante nomadeo por cementerios musulmanes a lo largo de mucho años. Su itinerar por estos macabros entornos ha sido, importa decirlo, tanto físico como textual” (López-Baralt 1995: 59). Una región habitable, sí, pero con una idiosincrasia particular y alejada de los espacios empíricos:

Goytisolo es el primero en novelar el espacio esotérico de la muerte a la vez que lo convierte en metáfora de su propio novelar. Inscribe conscientemente su obra narrativa dentro del símbolo del barzaj o *mundus imaginalis*, mundo fluido, a-temporal, a-espacial, y ontológicamente superior al espacio material en el que se mueve el mismísimo autor del texto (1995: 77).

---

<sup>195</sup> Basta recordar la experiencia vivida por el escritor en el mausoleo de la Ciudad de los Muertos de El Cairo que ha sido también literaturizada, explicada en el apartado 4.3. de esta investigación, y que reaparecerá en la novela. Según él, fue allí donde descubrió *La cuarentena*, los papeles de los personajes Naquir y Muncar, la idea del barzaj de Ibn Arabi de sus *Revelaciones de la Meca* (Goytisolo, 1993: 124). Además, según F. S. El Sharkawy, en viajes como el llevado a cabo en Ciudad de los Muertos está tratando “no sólo de encarar la muerte sino de complementar su búsqueda espiritual interior, de encontrar algo que dé un sentido a su existencia” (El Sharkawy, 2000: 467).

Ese espacio, más literario que real, es además móvil, lo cual permite descubrir en él un movimiento en doble grado: textual y metafórico. Ello posibilita uno de sus temas, la diáspora, señalado por Natalie Noyaret como un asunto « d'envergure planétaire » puesto que « dans lequel la diaspora fait figure de réalité première ou seconde en fonction de la couche du palimpseste qui prend le pas sur les autres à tel ou tel endroit du roman » (2007 : párr. 3). Noyaret también añade un apunte en relación a lo polisémico del texto, evidente desde el mismo título, tal como ya había hecho Annie Bussière-Perrin.

Es evidente que *Cuarentena* sigue las huellas de la senda mística y mudéjar de *Virtudes*. Llored opina que esto implica una profundización en la dimensión ontológica de la creación literaria y la experiencia artística y que supone a su vez una reflexión acerca de lo que hay más allá de la muerte. Por tanto, la significación del texto se mueve entre la escritura, los sueños y la muerte, y para ello se hace fundamental el barzaj como centro poetológico de la creación literaria, espacio representado como ojo de la imaginación, centro indisociable de la construcción del sentido hacia el que todo converge (Llored, 2009a: 61-94).

Esta recuperación de la tradición mística árabe y cristiana le sirve para sustentar su visión del más allá a partir de diferentes versiones literarias. Para ello es fundamental una nueva lectura de la *Divina Comedia*, pero reinterpretada a través de la escatología musulmana y superponiendo si es necesario la visión de Ibn Arabi, que se convierte así en figura que guía el texto, de manera parecida a los ejemplos de fusión del capítulo anterior de esta investigación. Goytisolo tiene, pues, como referente la lectura de Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, quien defiende una controvertida hipótesis sobre el origen musulmán de la escatología de la obra cumbre de Dante<sup>196</sup>. Admitiendo esto como una posibilidad, al igual que hizo con San Juan y su texto devorado, Goytisolo reelabora su versión del más allá admitiendo además sus influencias en continuas referencias en el texto a la *Divina Comedia*, Ibn Arabi, Asín Palacios, *El libro de la escala* de Mahoma, la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos y la aproximación a esta última por José Ángel Valente.

Por tanto en *Cuarentena* se insiste en las influencias del islam en la creación de la *Divina Comedia*: “¿No se había inspirado acaso el florentino en las visiones

---

<sup>196</sup> En palabras del propio Goytisolo: “el descubrimiento de la traducción alfonsí del *Libro de la Escala* de Mahoma, convalidó con efecto retroactivo la controvertida hipótesis de Asín sobre el origen musulmán de la escatología de la *Divina Comedia*” (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 87).

audazmente interiorizadas del *Libro de la escala* para componer su *Comedia*?” (*Cuarentena*: 43), en voz del narrador-protagonista, y también en boca de su interlocutora: “¡No me digas ahora que eres tan mezquino y maniático como el propio Dante! (65) y “¿Las coronas de llamas y lenguas de fuego?, dijo ella, adelantándose a sus objeciones. ¡Olvidate de Dante y las versiones primitivas de la Escala!” (91).

A la visión de Dante, Goytisolo superpone la de Ibn Arabi, menos limitada en su visión de ultratumba, en favor del pluralismo religioso de los místicos sufíes: “¡El que habías agregado a mano era en realidad una adaptación sui generis del *Libro de la escala* del Profeta, cuya traducción ordenó Alfonso el Sabio y de la que Dante se sirvió para construir su *Comedia*!” (151). El escritor recupera el descenso a los infiernos de Dante (también después en *Cuaderno de Sarajevo* para referirse a la imagen de la guerra), pero intenta compatibilizar su visión infernal con la de Ibn Arabi, influido por la lectura de Asín Palacios, como ya se vio en el apartado 5.1. correspondiente a *Virtudes*. La idea original de Goytisolo era hacer compatibles el infierno y la felicidad mientras acompañaba a su amiga en el barzaj; sin embargo, mientras redactaba el texto estaba teniendo lugar la guerra del Golfo que, inevitablemente, siente la necesidad de introducir: “Entonces voy sustituyendo poco a poco las visiones de Dante por las visiones del horror de la guerra del Golfo” (Goytisolo, 1993: 125-6). En cualquier caso, el guía del texto es, sin duda, Ibn Arabi<sup>197</sup>, “el Borges de la imaginación religiosa” (126), que motiva el texto goytisoliano, especialmente por su *Revelaciones de la Meca*, “una obra absolutamente admirable [...]. Estás en un mundo entre la vida y la muerte, en un mundo presidido siempre por esta idea de la misericordia” (126).

En cuanto a Miguel de Molinos, retoma para *Cuarentena* el punto en el que según el místico la nada constituye el centro del ser; así cuando el alma penetra en el “centro de la nada” es absorbida por Dios (Llored, 2009a: 94).

No faltan, por otro lado, los detalles autorreferenciales, como por ejemplo, una nueva versión de su teoría de autores dentro y fuera de la tradición literaria:

---

<sup>197</sup> También explica Goytisolo en otro de sus textos:

El *Corán*, como el libro de las otras religiones monoteístas, condena a los infieles y pecadores a las llamas eternas de la gehena. Pero Ibn Arabi, para quien ‘el amor era su fe y religión’, sostuvo frente a los alfaquíes que, en el Día del Juicio, la inmensidad del amor divino transmutará el tormento de aquéllos en una perdurable felicidad: convertidos en seres ígneos (Goytisolo, *De la Ceca a la Meca*: 88).

Estos personajes noblemente vestidos, con aureolas de virtud o santidad, son los de Ibn Taymiya, Torquemada y Menéndez Pelayo: no sufren suplicio alguno: ni azufre hirviente, ni devoración perpetua ni arpones ígneos. Su tormento es más agudo y fino. Contemplan los círculos de la gloria a quienes, por estrechez de miras, condenaron por herejes, zendiques, cafires y otros desvíos nefandos: al gran Ibn Árabi, al Maestro Mayor y Sello de los Santos; a al Hallaxx, Al Bisthami y Suhrovadi; a los shadilíes, alumbrados y dejados; al sublime Miguel de Molinos; a don José María Blanco. ¡Qué tremenda lección la suya! ¡Concebían su paraíso o xanna como el club exclusivo de una pequeña taifa e ignoraban la Rahma, la inconmensurable misericordia del Único! (*Cuarentena*: 64).

También repite su mención a Blanco White y su *Autobiografía* (*Cuarentena*: 101), así como un sentido homenaje a escritores contemporáneos suyos, unidos por su reciente muerte en 1990: Jaime, Manuel, Reinaldo<sup>198</sup> (79); y, por supuesto, una vez más a Jean Genet: “Y tu peregrinaje a la tumba del Poeta enterrado en Larache” (79). Pero, además, encontramos algún que otro ejemplo donde la intertextualidad con sus textos alcanza un grado más alto, como el siguiente ejemplo que parece directamente extraído de *Virtudes*:

Se habían acomodado en un prado, cercano al jardín de la bienaventuranza y podían dominar con la vista el pozo de agua extática cuyo contenido se transmuta en llama de amor vivo, la fuente que refleja los Ojos alegóricos del Amado, el árbol que crece en el interior del alma contemplativa, las ánimas de los inocentes encarnadas en pajarillos de vuelo raudo y plumas de deslumbrante blancura (102).

Se repiten también las referencias a otros autores predilectos como Cervantes, Rojas o a la protagonista de *Las mil y una noches*. Y con todas estas alusiones hace su propio juego literario introduciéndolos en su espacio de confusión: “Soñó en que había escrito un cuento de Ibn Árabi [...]. Lo acaecido, ¿era manifestación literaria del placer de las imaginaciones inverosímiles defendido por Blanco White y experimentado por Borges” (110).

### 7.1.2. Aspectos narrativos.

La influencia de la poesía sufí y mística embriaga el texto de lirismo y belleza perfectamente conjugados con las visiones más atormentadas e infernales que se ofrecen. Las relaciones espacio-temporales presentan un cronotopo movedizo y cambiante. Jorge Carrión opina que tiempo y espacio son negados, al imponerse “la

---

<sup>198</sup> Jaime Gil de Biedma (1929-1990), Manuel Puig (1932-1990) y Reinaldo Arenas (1943-1990), respectivamente.



errancia del narrador” como “motor de la prosa” (Carrión, 2009a: 70). Así, el protagonista aparece en una habitación, muy similar a la de *Paisajes*, y de ahí salta a espacios espectrales de Nueva York, Marraquech o París; además de mantener el propio espacio simbólico del barzaj al cual vuelan los espíritus, figurado como onírico, neblinoso, irreal, en el ámbito de los dos mundos. Por su parte, el tiempo aparece suspendido: “El tiempo no corre aquí como antes. Por eso no verás relojes ni nada parecido. Allí hablan de días, meses y años; pero una pausa puede eternizarse entre nosotros en medio del interrogatorio” (*Cuarentena*: 25); ni tampoco las imágenes se suceden en un orden lineal, siendo más lírico que narrativo, y parecen estar en un único punto. A todo esto se refiere Luce López-Baralt cuando define la obra como “prodigioso *aleph* novelístico” ya que, en su opinión “nos persuade una vez más de que la literatura es la mejor metáfora de los misterios insondables de la muerte y de la trascendencia” (López-Baralt, 1995: 66). A su vez, permite una continua teorización sobre la existencia humana, especialmente en lo que a su caducidad se refiere. A fin de cuentas, estructuralmente *Cuarentena* es circular y esto también incide en su significación:

Este barzaj o espacio trascendente intermedio en el que las imágenes se suceden unas a otras en vertiginoso caleidoscopio, y en el que sombras etéreas libres del peso de la materia y del espacio-tiempo nomadean errátiles es a su vez una prodigiosa metáfora del espacio de la escritura. El *locus* literario, como sabemos, es una de las pocas dimensiones de la existencia en las que se pueden violar las leyes del tiempo, que a menudo ‘da vueltas en redondo’; así como las del espacio, que gira caleidoscópicamente a su vez, sin orden ni concierto (1995:76).

Respecto a la construcción de los personajes, el protagonista de *Cuarentena* se muestra, una vez más, como el *alter ego* literario de Juan Goytisolo, pero esta vez ese *otro* es alguien que narra desde la frontera del otro mundo, a modo de espíritu o ente espectral. Se acerca a lo que será el protagonista de *Exiliado* en el sentido de que se atreve a romper la verosimilitud presentándose como un ser *post mortem* que arranca a partir del momento en que fallece: “En el momento en que me disponía a componer materialmente el libro, fallecí. Pasado del tiempo breve al infinito, me desprendí de mí mismo, conocí de golpe levedad y fluidez” (*Cuarentena*: 10).

Los mecanismos de desdoblamiento a los que Goytisolo nos ha acostumbrado se repiten de nuevo y se nos muestra una voz desdoblada en narrador y personaje no fijados de antemano: “En el diálogo que sosteníamos, me resulta difícil discernir al autor de las preguntas al de las respuestas. ¿Quién dice, quién es digo? ¿Quién habla en

masculino y quién en femenino? La distinción de sexos, ¿no se anula en el ámbito de la sutileza? ¿Qué hacer con las leyes de la gramática? ¿Por qué referirnos a Él y no a Ella?” (*Cuarentena*: 39). Asimismo, los personajes de género fluido son una constante en su obra, ya que emergen a menudo, como puede verse en esta obra.

Junto al protagonista y su amiga, sobre la que después volveremos, emergen otros personajes alegóricos como la dama de la sombrilla, siempre con los mismos atributos, de modo similar a las apariciones de la zancuda en *Virtudes* y otros personajes recurrentes en Goytisolo que se constituyen como presencias en el texto; y, de manera similar, el joven enjuto “envuelto en una chilaba raída y tocado con un gorro de duende, que fumaba una pipa de quif acucillado en la puerta del alhama” (126). Por último, los ángeles Naquir y Muncar son personajes proteicos, pudiendo ser también doctores o expertos contables.

### **7.1.3. Vida, muerte, sueño y realidad.**

Nuestra aproximación a *Cuarentena* nos revela la coexistencia de tres tipos de realidades perfectamente conectadas: una realidad recordada, una realidad contemporánea y una realidad soñada.

La primera de ellas, la recordada, busca una representación de su vida a través de los recuerdos, especialmente los que traslada de su amiga y los que coinciden con su vida de escritor, con esposa y espacio de escritura que visiblemente *recuerdan* a los del escritor empírico. Así, la representación de la amiga se basa en la repetición de la imagen en la que aparece fumando “como siempre, sus Gauloises Bleues” junto a otros recuerdos: “cuando te esperaba a la salida del aula y os ibais a prolongar la discusión sobre el Arcipreste y *La Celestina* en los bancos públicos de Washington Square o una cafetería cercana al Departamento” (*Cuarentena*: 59-60). Incluso se da la posibilidad de *recordarla* en Marrakech, una ciudad “que nunca conoció y de la que se habría enamorado sin duda”. La figuración de su amiga se completa con su indumentaria y el contexto en el que solía encontrarla, vestida con “una camisa sencilla y tejanos y permanecía serena, tal como le esperaba al salir del aula, embebida en la lectura de Quevedo, entre músicos aficionados, hippies, estudiantes y jugadores de baloncesto puertorriqueños y negros, en el césped de Washington Square contiguo a la universidad” (139-140).

Los recuerdos filtrados en la obra no solo se corresponden con los que lo unen a su amiga fallecida o a lo que rodea su vida contemporánea como escritor, sino que también se introducen algunos “episodios y escenas de tu pasado!” (25) a través de la vida proyectada en la pantalla: un retrato irónico de Franco (22-3), veraneos en la residencia familiar y su primera masturbación a los doce años (135), etc.

La memoria se cuela de nuevo en el texto goytisoliano y junto a la recuperación de las experiencias vividas con su amiga penetra la actualidad de la guerra:

Puede decirse del libro que es la reflexión personal de Juan Goytisolo sobre su propia vida [...] y sobre la realidad circundante; pero es también –más que nunca- una perpetua interrogación sobre el sentido de la escritura [...] en el mundo de Juan Goytisolo, donde lo islámico se entrecruza con lo occidental y descubre así, en el envés de éste, el desolado y vulnerable rostro del ser humano (Gimferrer, 1992: 13).

Lo que nos lleva al segundo tipo de realidad anunciada, la realidad contemporánea, la cual, como venimos explicando, se corresponde directamente con las imágenes intercaladas de la guerra del Golfo que estaba teniendo lugar de manera simultánea a la escritura de la novela. Según Natalie Noyaret, esto representa un ejemplo más de cómo la literatura no se queda ajena a cuestiones sociopolíticas de transcendencia. La visión de Goytisolo sobre la guerra es la de la universalización del sufrimiento, siendo de un pueblo el equivalente al de todos los pueblos: « dans une fusion de tous les espaces et de tous les temps, le processus d’universalisation de la souffrance des peuples en exode mis en œuvre dans l’ensemble du récit ; par là-même, se consolide aussi la dimension autobiographique de ce dernier » (Noyaret, 2007: párr. 12). Asimismo, los paisajes de guerra son siempre los mismos, independientemente del pueblo que la padezca: “Los réprobos ignorados por Dante, ¿son kurdos, chiís, palestinos, desertores presa del pánico o simples hijos de la fértil Mesopotamia aferrados hasta el fin a su instinto de vida, como a la única verdad maciza e incontestable?” (*Cuarentena*: 118). Esta idea de *una guerra, todas las guerras* que asumirá, según hemos visto, en *Sitio* ya está plenamente asentada aquí: “Concluía la guerra, empezaban las diásporas” (169); así como el derivado pensamiento en su propia infancia y las consecuencias de la guerra civil. Finalmente si un pueblo son todos los pueblos y una guerra son todas las guerras, no puede evitar personalizar la idea de que también una madre represente a todas las madres: “¿Es la madre de seres concretos, con articulaciones, nervios, sangre, médula y huesos o el símbolo y encarnación de todas las madres, sorprendidas igualmente de compras, en los bombardeos de Barcelona, Basora

o Bagdad?” (120). Finalmente, a estas visiones infernales le acompaña su correspondiente reflexión sobre la ineficacia del orden internacional.

En tercer lugar, aunque de mayor envergadura en la novela, presentamos la realidad soñada, que es la que predomina y tiñe mayor número de aspectos; es la que posibilita además la metaliteratura. Desde el principio se quiere dejar claro que la realidad en la que se mueven los personajes es onírica: “Ten paciencia, ¿no ves que somos soñados?” (66); pero esta vida soñada juega a interpretarse como espacio entre la vida y la muerte: “Es la hora enjundiosa del sueño, cuando los enterrados en los mausoleos salen de sus sepulcros y se comunican con los durmientes a través de la vigilia de la imaginación. [...] ¿Has trascendido, gracias a la imaginación, los límites del tiempo y espacio, mezclas lo vivo con lo evocado, levitas sin dejar de pisar el suelo? Pues ves el entierro de Al Bisthami” (22-23). Es en este universo alternativo en el que se legitima que no se responda a coordenadas del mundo vivido: “Anacronías, carismas, colisión de planos, ¿corresponden a las facultades de los difuntos en cuarentena o se extienden a la totalidad de las sombras?” (124); aproximándose incluso a la paradoja mística: “¿Vivía muriendo la noche de la soledad?” (25). La muerte aparece como resultado de su estancia en la Ciudad de los Muertos, dejándose traslucir esta experiencia real: “Negro, macizo, compacto, os arroja el silencio del hipogeo, al descenso a la soledad de las sombras, en el perímetro de la Ciudad de los Muertos” (66). Asimismo: “Acomodado en tu tumba, como un muerto [...] contemplas imágenes de ruina y desolación”. Una vez dentro se imagina la proyección de imágenes en una pantalla donde puede leer un mensaje destinado a él mismo: “ESTO ES SÓLO UNA VISIÓN. LE ESPERAMOS AQUÍ CUANDO FALLEZCA DE VERAS” (168).

Si el espacio es soñado, es una especie de puente entre vivos y muertos, las complicaciones en cuanto al sujeto comienzan cuando tenemos que decidir si el que ocupa ese espacio es uno mismo u otro yo:

Si su propio desdoblamiento de la cárcel del cuerpo había ocurrido allí, ¿a qué ese retorno imaginario o real a la circunstancia anterior? La manifiesta permeabilidad entre los dos mundos, ¿obedecía a la arbitrariedad de las leyes que rigen los sueños o era efecto de los poderes de metamorfosis de los espíritus que en cuarentena yerran ociosos por el barzaj? (95).

La propia indeterminación del espacio contamina también la indeterminación de la identidad del que está viviendo todo lo sucedido, siendo al mismo tiempo sujeto soñador y objeto soñado: “¿Figurarás tú en él? / Una pregunta te atormenta: ¿quién será el soñador y quién el soñado?” (158-9).

#### **7.1.4. La textualización como resultado.**

En este último apartado dedicado a *Cuarentena* vamos a conjugar lo expuesto anteriormente en un resultado de textualización, con notas sobre reminiscencias y ejemplos de desdoblamiento incluidas.

Tal como explica Luce López-Baralt, con esta novela el lector accede, sobre todo, “a una sobrecogedora meditación sobre los límites últimos de la literatura” (López-Baralt 1995: 124). Esto es evidente desde el comienzo de la misma, en un fragmento, intento de paratexto y diferenciado del resto con una tipografía en cursiva, que se corresponde con la primera secuencia y trata sobre el proceso de creación literaria:

*La escritura de un texto supone la existencia de un fino entramado de relaciones entre los distintos nódulos que lo integran. Todo confluye en ella: acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, casualidades, mediante su trabazón aleatoria con lecturas, fantasías e imágenes, en virtud de un ars combinatoria de cruces, correspondencias, asociaciones de la memoria, iluminaciones súbitas, corrientes alternas” (Cuarentena: 9).*

Este fragmento nos aporta una reflexión sobre el proceso creativo de Goytisolo y al mismo tiempo una clave interpretativa de la obra. Es como si nos viniera ya avisando de que lo que contiene la obra será un collage en el que todo tiene cabida. Seguidamente, las reflexiones continúan, pero se ciñen al contexto que nos presenta y nos acerca al mundo de las almas: “*Aunque la noción del tiempo se desdibuja y anula en el istmo que uno los dos mundos, recuerdo no obstante que ordené mentalmente el texto y sus encaballadas planas durante el vagabundeo general de las almas en el periodo de la Cuarentena*” (10-11).

Sin embargo, estas nociones literarias no quedan en mera excusa, sino que toda la obra ofrece la lectura en forma de metáfora textual: “[...] su vida hecha texto tenía al menos el mérito de la pasión contaminadora, el poder revulsivo de la imaginación y el dislate” (35). Así, *Cuarentena* es un ejemplo de antecedente del procedimiento

empleado en *Sitio* o *Saga* con continuas referencias al texto que se va componiendo: “Esparcidas por la mesa, halló algunas cuartillas sin corregir de su texto. Cogió una de ellas y descubrió, perplejo, que correspondían al borrador del presente capítulo” (108). Hacia el final de la obra aparece un joven -¿en sus sueños?- que le ordena que escriba el libro y así: “empezó a dictar con voz firme, con sus puntos, comas, paréntesis, guiones, interrogantes y espacios en blanco los 32 fragmentos que hasta ahora integran el libro [...]. Toda la noche compusiste el libro en un delicioso estado de enardecimiento” (150). Luego descubre perplejo que “la pluma resplandeciente se había esfumado y los 32 fragmentos previos estaban pasados a máquina” (151). Y llegando al final, en la penúltima secuencia narrativa: “¿Te das cuenta?, dijo ella. Estamos ya al final de la cuarentena. Un día más, un texto más y me separaré de ti, lejos del barzaj” (173).

Por encima de toda la indeterminación y fluidez de espacios, tiempos, personajes proteicos y paradojas, sobre el texto se impone la *cuarentena* como metáfora absoluta de la creación literaria, no solo como espacio del barzaj dominado por la imaginación, sino también en su propio sentido conectado con la infección (como en *Virtudes*), que es capaz de contagiar a los participantes del hecho de la lectura: “¿Cuarentena del autor, cuarentena del lector, cuarentena del libro, indispensables a la acción energética, transformativa de la palabra escrita! El ojo de la imaginación en el campo de la escatología, ¿no ha sido secularizado acaso por los novelistas objeto de su admiración?” (130). Y como reflexión nuclear destacamos la siguiente:

El proceso de creación novelesca, ¿no es una cuarentena? Durante el lapso necesario a la composición de la obra, el autor ¿no debe retraerse del mundo y establecer en torno a él y su material de trabajo un auténtico cordón sanitario, con protección y barreras? El poder contaminador de la escritura, del que es la primera víctima antes de convertirse en instrumento, ¿no impone un retiro similar al de los reclusos de un lazareto o monjes de clausura poseídos por Dios? Su aventura insensata de reunir y ordenar los elementos del texto en un ámbito impreciso e informe, establecer entre ellos una fina telaraña de relaciones, tejer una red de significaciones por encima del espacio y el tiempo, ignorar las leyes de la verosimilitud, desechar las nociones caducas de personaje y trama, abolir las fronteras de realidad y sueño, desestabilizar al lector multiplicando los niveles de interpretación y registros de voces, apropiarse de los acontecimientos históricos y utilizarlos de combustible al servicio de su proyecto, vivir, morir y resucitar para sí y los demás, ¿no exige la condensación de todo ello en un locus mental cuidadosamente dispuesto para incubar la enfermedad contagiosa e impedir su dispersión prematura? (129-130).

Condensa *grosso modo* la poética de esta obra y de gran parte de toda su creación novelística. Tal como en otras, persigue rechazar la verosimilitud y desprenderse de las cadenas de un orden espacio-temporal, servirse de personajes sin trama y de la polifonía, insertar la memoria como red que teje y desteje<sup>199</sup>, etc. No obstante, en esta ocasión todo lo anterior convive también con una fuerte referencia a la muerte, la de otros y la suya, que será metafórica; al fin y al cabo esto último será el hilo conductor del periplo del narrador-protagonista y, consecuentemente, del lector.

Así, para Pere Gimferrer, esta novela “es una muestra ejemplar de rigor intelectual y moral, de todo ajena a la inercia literaria hispánica, que se hermana con las empresas de indagación en el texto como realidad autónoma y como vía de conocimiento de la realidad tangible” (Gimferrer, 1992: 13).

Por otra parte, si su poética literaria le legitima para incurrir en sus recuerdos y trasladarlos en las novelas, también en esto es visible en su vertiente autorreferencial (una vez más). Aportamos dos ejemplos de reminiscencias que enlazan primero con *Virtudes* y después con *Juan sin tierra*:

- ¡Excepciones, claro está, a tu aversión a la Gran Tertulia cafetera o televisada, a ese cotarro de aves amaestradas en los antípodas de las almas encarnadas en el interior de unos pájaros que, según mi libro, vuelan libremente por el jardín del paraíso y se posan en las ramas de los árboles, alimentándose de sus frutos, bebiendo de las aguas de sus ríos y conversando con dios! (*Cuarentena*: 79).
- Cuando años más tarde leí tu libro y di con la frase enigmática en la que me describes - «el grito lancinante de la alienada que atraviesa titubeando el vestíbulo de la estación crea alrededor de ella un espacio sagrado inaccesible a los curiosos ajenos a su delirio»-, me desprendí del espacio y el tiempo, volví a verme en el vestíbulo inmenso, hormigueante de público, acosada por la multiplicación infinita de los ojos de la bestia, abriéndome paso entre el gentío convocado y disperso por los altavoces, condensando en la emisión de aquel grito todo mi desamparo y terror. Aunque no me designas, supe que era la designada (113).

Ahora bien, el sujeto que se revela de esta textualización ocupa, como vemos, un espacio ambiguo, pero también se revela como portador de una identidad mayormente paradójica. Por un lado, lo vemos dominado por ese proceso de desdoblamiento que sufren los personajes goytisolianos: “Aunque mantiene tu rostro pegado al suelo y ciego a toda visión, registrarás la escena impensable como si tu espíritu se hubiera desdoblado y pudiese contemplarse a sí mismo del exterior [...] ¿Alucinación tuya, imagen real?”

---

<sup>199</sup> Metáfora de Penélope a la que ya nos hemos referido y a la que suele recurrir. Ver capítulo 9 de la III Parte.

(*Cuarentena*: 71). Es decir, al iniciar su viaje entre mundos y abandonar el espacio de lo verosímil es indispensable que el sujeto se desdoble o que su parte espiritual abandone la corporal. Sin embargo, a medida que el espacio del más allá predomina, lo soñado se hace más patente: “Se diría que, al eclipsarse del mundo breve, un doble suyo hubiera seguido junta a ella cumpliendo las funciones de marido. ¿Cuál de los dos sería el real? ¿El que vagaba en las brumas del barzaj o el que había permanecido en el piso?” (*Cuarentena*: 107); e inevitablemente la duda que acompaña siempre a los sueños condiciona el entorno circundante del protagonista.

Pero, por otro lado, la identidad desdoblada al mismo tiempo que es múltiple, también es única. Esta paradoja encuentra su apoyo en la filosofía sufí de Ibn Árabi, que como se ha anunciado, gravita por toda la obra:

Para Ibn Árabi, la multiplicación de las formas es la modulación compleja de una misma Presencia. [...] Así, la infinita riqueza y variedad del mundo pueden abreviarse en escenas como la que has descrito, en las que la belleza irradiante del cuerpo es unión, desposorio y raptó, prueba de que el yo y lo ajeno se funden en uno (*Cuarentena*: 89).

Ya con *Virtudes* se ha asistido al encuentro bajo la paradoja de la unión mística, con el amparo de la lectura de San Juan de la Cruz. Ahora es la obra de Ibn Árabi la que nos alumbró en esta compleja concepción de la unidad a partir de la multiplicidad: “el espacio textual de su obra, es la palestra o terreno en los que de pronto los opuestos convergen, los antagonismos se anulan, lo opaco y luminoso, caduco y permanente armoniosamente se concilian” (90).

Sin embargo, esta unión no se entiende sin tener en cuenta un elemento muy significativo en la poética de Goytisolo y que forma parte de la simbología que puede aplicarse a su obra. Se trata del fuego, que ha sido importante en obras anteriores, tal como en *Señas*<sup>200</sup> o *Makbara*<sup>201</sup>. En esta ocasión la importancia del fuego se ve reflejada en la existencia de “seres ardientes” (103) que habitan el espacio al que el protagonista es transportado: “Si existen criaturas terrestres, aéreas y acuáticas, ¿por qué no ígneas?”<sup>202</sup> (102); criaturas que reconocen que el fuego “es su ámbito y en él conocerán

---

<sup>200</sup> Baste recordar que el título inicial para esta obra iba a ser “Mejor la destrucción, el fuego”, en referencia a un verso de Luis Cernuda.

<sup>201</sup> En *Makbara*, como se verá en el siguiente capítulo, la unión entre los amantes está acompañada de toda una simbología ígnea.

<sup>202</sup> Todo ello ha sido también explicado por el propio escritor:



la felicidad perpetua” (103). Y es que el fuego posibilita cualquier tipo de fusión, la unión y confusión de varios cuerpos en uno: “¡Ardes con ellos, con el más rotundo y leonino de ellos, vuestros cuerpos de llamas imbricados hasta el acoplamiento fusional en uno! ¿No era eso lo que oscuramente buscabas cuando te decidiste a componer el libro?” (103).

Se ha recurrido mucho a la simbología del fuego cuando se trata de representar con imágenes y palabras ese tipo de unión mística e irracional, tal vez, como decíamos, porque el fuego permite la unión y confusión hasta fusionarse. Pero cuidado porque esa unión será intensa aunque también destructiva. Y en su visión más demoledora refleja esa cosmovisión del hombre en guerra permanente, de los unos contra otros.

## **7.2. *Telón de boca* (2003)**

*Telón de boca* cierra, a nuestro juicio de manera magistral, el ciclo novelesco de Juan Goytisolo. A pesar de que realmente su despedida de la ficción se produce con *Exiliado* en 2008, ésta última no presenta un tratamiento de cierre como en el caso de *Telón* principalmente por dos motivos: por un lado su propósito es de continuar una obra anterior, *Paisajes*, y por tanto parte de su interpretación está ligada a la de la secuela; por otro, porque el contenido de *Telón* sí está relacionado con la idea de colofón literario, al contrario que *Exiliado* que tiene una interpretación autónoma.

### **7.2.1. Presentación general.**

La obra ha sido interpretada como testamento del autor. A lo largo de las 38 secuencias, casi coincidente en número con *Cuarentena*, Juan Goytisolo elabora una ficción autobiográfica separada por cinco secciones en las que evoca un personaje femenino recientemente desaparecido. Además del sentimiento doloroso por la pérdida, asistimos a un proceso de lucha contra el olvido. Junto a esta nuclearidad, el texto también recupera la extrapolación del dolor individual al colectivo mediante la guerra y, al igual que en *Cuarentena* con Ibn Arabi, se recurre a un guía, en este caso Leon Tolstoi.

---

[...] de la misma manera que hay seres aéreos, o seres acuáticos, o seres terrestres, Arabi dice que hay unos seres ‘ígneos’, que viven en el fuego su felicidad, entonces sacarlos del fuego sería un sufrimiento. De esta forma se resuelve el infierno. A mí me impresionó mucho la belleza poética de esta visión, infinitamente más caritativa que las que recogió Dante” (Goytisolo, 2000).

El estudio crítico individual de la obra revela que uno de los aspectos más sobresalientes es su estilo, contagiado de lirismo, y una especie de tensión entre el género narrativo y el poético. Pero también puede verse como literatura de madurez, teñida de melancolía, donde se intuye próximo el final. Para Marcelo Topuzian, *Telón* parece querer incluirse en lo que genéricamente se ha denominado “literatura de vejez”, de apariencia “testimonial, autobiográfica y hasta confesional” (Topuzian, 2010: 561). Al mismo tiempo, este crítico apunta una lectura en conexión con su obra anterior que se hace ineludible al tratarse de un texto que hace las veces de colofón:

[...] la construcción de la memoria y la autobiografía que desde *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* atraviesa toda la literatura de Goytisolo, la apelación a una concepción mística de la trascendencia, evidente en textos como *Las virtudes del pájaro solitario* o *La cuarentena*, pero también aludida en otros como *Las semanas del jardín* o incluso *Carajicomedia*, y la cuestión del testimonio y la reflexión sobre la realidad política, histórica y social, notable tanto en una novela como *El sitio de los sitios* como en los volúmenes que recopilan trabajos periodísticos *Cuaderno de Sarajevo* o *Paisajes de guerra con Chechenia al fondo*, todas estas líneas de la obra reciente son mencionadas o reiteradas en *Telón de boca*, pero aquí con una función diferente de la original, o de la que se podría creer que lo fue (2010: 561).

Lo que la diferenciaría, pues, de *Cuarentena* y otros textos en los que había presente un discurso místico es, según Topuzian, que aquí queda “desacralizado expresamente”, o dicho de otro modo: “Toda trascendencia se convierte en ficción, en mera representación sin sustancia, sin referente que la sostenga más allá de su ocasional interna. Y ni siquiera la obra misma de Goytisolo escapa a este poder destructivo” (563).

La remisión a su obra anterior a partir de *Telón* resulta, entonces, inevitable si tenemos en cuenta el propósito a modo de corolario. Así pues, algunos como Stanley Black han advertido, en nuestra opinión acertadamente, que la presencia de elementos autobiográficos aquí no resultaría novedoso teniendo en cuenta que forma parte de su compromiso personal a partir de la *Trilogía*. Con respecto a su obra posterior, añade que lo autobiográfico adquiere otras formas, paródico en *Paisajes* o *Carajicomedia*, o el juego posmodernista sobre autoridad y autoría de novelas posteriores (Black, 2007: 135). En cuanto a *Telón*, apunta hacia sus rasgos elegíacos, lo que para él la aproximaría directamente a *Señas*, y añade unas advertencias para quien se acerque a su lectura: “[...] se encuentra dividido entre una lectura en términos de referencialidad (la vida de Goytisolo y Monique Lange) [...] o una lectura a un nivel más simbólico” (138-139).

Esta doble posibilidad de lectura inherente a *Telón* y a muchos otros libros del autor está en esta ocasión representada por el recuerdo de una Monique de carne y hueso y la evocación de un personaje femenino en el texto. A este respecto, “Ella” publicado por Goytisolo en *El País* a raíz de su muerte el 7 de octubre de 1996, se gesta a partir de recuerdos sobre ella y lo que ha influido en su vida. Escrito a raíz de su muerte, “en la hora amarga en que escribo estas líneas” (Goytisolo, Obras Completas V: 612), actúa como genotexto.

La elaboración de esas reminiscencias se presenta, según Linda Gould Levine, como el intento por rescatarlas de la muerte, por lo que al valorar *Telón* explica que “representa una tentativa poética y dolorida por parte del autor de resucitarla mediante la palabra, de rendirle homenaje y asegurar que ‘el territorio propio’ que ella conquistó en vida no fuese derribado a su muerte” (2006: 815). Es un homenaje a ella; si la amiga muerta del narrador le dice al final de *Cuarentena* que escriba sobre ella, “Goytisolo traslada este consejo a *Telón de boca* al oponer las fuerzas devastadoras de la brutalidad y del olvido la fuerza consoladora de la palabra y del arte” (837-8). Junto a Levine, tampoco han escapado a compararla con la anterior otros críticos como Javier Escudero (2003) Luce López-Baratl (2007), Ángel García Galiano (2007), Yannick Llored (2009a y 2009b); además de los mencionados, Stanley Black (2007) y Marcelo Topuzian (2010). Llored, a propósito de *Telón*, habla de una “poética del desprendimiento”, según la cual apunta que, a diferencia de *Cuarentena*, en esta obra el sujeto de la escritura “ya no se ampara en el socorro de la mística de Ibn Árabi ante la experiencia desgarradora de la muerte y del duelo” (2009b: 11); y añade:

Si las profundas interacciones entre la escritura, la muerte y el sueño enlazan los cauces de la semántica textual de ambas novelas, lo que realmente las distingue reside en los criterios específicos de su poética. En efecto, en *La Cuarentena* la reelaboración del mundo medianero del barzaj musulmán y del ojo de la imaginación, inherentes a la estética de la teosofía de Ibn Árabi, constituye el centro genésico de la composición literaria, mientras que en *Telón de boca* el autor ahonda en una poética del desprendimiento mediante una escritura esculpida por el pensamiento sobre el olvido. El *ars combinatoria* de *Telón de boca* —es decir, el continuo entrecruzamiento de tiempos y planos referenciales— se teje en función de una especie de *ars oblivionalis* (un arte del olvido) que deviene la condición primera de un procedimiento de depuración. Este último no deja de ser acrecentado en el lenguaje para hacer emerger la sustancia de la experiencia de la pérdida desde lo más profundo de la expresión poética (2009b:11).

En otro orden de cosas y si tenemos en cuenta que en obras anteriores Goytisolo viene manteniendo un diálogo literario o intertextual con otros autores, aquí, por su parte, la relación se establece con el escritor Leon Tolstói, a modo de “fascinación o identificación personal” (Black, 2007: 139). López Baralt apunta que esta costumbre de dialogar con el canon busca, en realidad, subvertirlo (López-Baralt, 2007:143). Al mismo tiempo advierte que como al final de la obra se evoca a Marcel Proust, las páginas del libro quedarían enmarcadas, pues, entre ambos escritores, el ruso y el francés. Llama la atención, asimismo, sobre la abundancia de referencias a otras obras como *Makbara*, *Virtudes* o *Cuarentena*, que se dejan traslucir en cuanto al misterio de la trascendencia; así, poco a poco va convirtiéndose en “un torbellino de diálogos en palimpsesto, que van mordiéndose la cola y enriqueciéndose unos a otros” (2007: 146). Javier Escudero, en una línea parecida a la que venimos exponiendo, aborda *Telón* en relación a *Cuarentena* y al mismo tiempo apunta el hecho de introducir escritores guía:

Ese ‘creador y creado’ que ahora has inventado, y que te ilumina sobre las construcciones mentales de los seres humanos, nada tiene que ver con la divinidad magnificente de Ibn Arabi que reinaba en *La cuarentena* [...]. Tu libro representa un nuevo viaje, repleto de lucidez, en el que te adentras por caminos más transitables. Como es habitual en tu obra, te inspiras en otros escritores en tu búsqueda de modelos literarios, vitales o trascendentales. Eres un lector a quien le gusta reflexionar sobre la vida, los deseos y las aspiraciones de los otros (Escudero: 2003).

Sin embargo, *Telón* supondría también un nuevo reto con respecto a la anterior.

En otro intento por señalar conexiones con obras anteriores, Llored advierte otro detalle que conectaría *Telón* con *Saga*: la figura del demiurgo mefistofélico que aparecía esbozada en aquella con el profeta Abraham que reprocha a Marx sus desaciertos. Además este propio discurso permite volver sobre textos clásicos como *Guzmán de Alfarache* o *La Celestina*. (2009b: 20).

Y con esta última, *La Celestina*, es con la que guarda una relación más estrecha de lo que pudiera parecer. Especialmente a partir de la lectura de Stephen Gilman sobre este clásico al que considera la primera obra que pone en tela de juicio el sentido del universo. Así, Goytisolo, traslada esta visión a su propia escritura e incluso introduce intertextualmente la siguiente sentencia en boca del personaje celestinesco Sempronio perteneciente al III Acto: “Todo es así todo pasa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás”. Poco antes, en su ensayo *Cogitus interruptus* (1999) había introducido el mismo enunciado al considerar *La Celestina* como obra única e irrepetible y por la que siente una profunda admiración: “Las únicas leyes que rigen el universo de ruido y furia

de *La Celestina* son las de la soberanía del goce sexual y el poder del dinero” (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 111-112). Es decir, la filosofía que se desprende es que no existe Dios, solo placer, dinero y poder<sup>203</sup>.

Dentro de *Telón* encontramos, pues, referencias musicales –a Schubert, Mozart, Verdi o Brahms- y cinematográficas –Fellini o Bergman, entre otros-, como ya viene siendo habitual en sus libros. Y también otras literarias, además de las mencionadas –a Shakespeare, Poe o Swift-; pero resulta significativo para su interpretación la alusión a *Casetas de baño*, por ser una de las obras de Monique Lange más admiradas por Goytisolo y a la que ya nos hemos referido.

Por su parte, a Tolstoi lo recupera con una doble finalidad: como figura con la que fusionarse y como paralelismo y puente entre conflictos bárbaros, ya que él, al presenciar el conflicto de Chechenia en 1996, no puede evitar rememorar a Tolstoi como testigo del *mismo enfrentamiento* en torno a 1850. A esto habría que añadir el hecho de que dos años antes, en su libro *Paisajes de guerra* (2001) había dedicado un capítulo al ruso en el que tenía en cuenta la lectura de su *Haxi Murad*, el titulado “Tolstoi y la guerra del Cáucaso”. Entonces es en *Telón* donde redondea la conexión entre ambos conflictos: “la necia reiteración de la historia, su crueldad obtusa” (*Telón*: 29), utilizando la metáfora mítica de la piedra de Sísifo. Las consideraciones de este texto ensayístico se cueban en forma de ficción en *Telón* por medio de las continuas referencias al escritor: su residencia en Yasnaya Poliana y los recuerdos de su visita, la

---

<sup>203</sup> No por casualidad también en *Saga* se filtraba este universo celestinesco:

[...] removi6 el rimero de libros hispanos que le habían regalado sus padres hasta dar con un ejemplar de *La Celestina* y leer en castellano con un acento que el obrero tip6grafo no acert6 a definir de alemán o británico, pero impregnado, eso sí, de manifiesta emoci6n

el mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y la pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio, qu6 tanto te maravillarías si dijese, la tierra tembl6 u otra semejante cosa que no olvidases luego? así como, helado est6 el río, el rey llega hoy, caído es el Muro, Gorby dimitió, la URSS ya no existe, eclipse hay mañana, Bagdad fue arrasada, aquél es ya obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó?, qu6 me dirás, sino que a tres días pasados o a la segunda visita, no hay quien de ello se maraville?, todo es así, todo pasa de esa manera, todo se olvida, todo queda atrás

se interrumpió

tenía los ojos enrojecidos y la mirada extraviada, parecía a punto de llorar e hizo un visible esfuerzo sobre sí misma aquélla era la ley de la historia, no la inventada por filántropos e ilusos!, había que leer a Shakespeare y a Rojas!, sus obras acertaban a pintar cabalmente el mundo en el que vivían! [...]

había tomado entonces, como la madura Eleanor, la decisi6n de suicidarse? (*Saga*: 65-66)

mención a algunos de sus personajes y obras y sus conexiones políticas<sup>204</sup>, los hechos trascendentales de su vida (como su huida final<sup>205</sup>), así como los paisajes evocados tales como las montañas del Cáucaso. Respecto a esto, las imponentes montañas inaccesibles y el cardo aplastado serán símbolos que recoge de Tolstoi y recorren *Telón* de principio a fin: “El cardo que vi en medio del campo me trajo a la memoria esta muerte” es la cita introductoria de la obra, y, como en otras ocasiones, actúa como clave interpretativa remitiendo inequívocamente a su modelo.

Finalmente, debemos retomar la consideración del texto en relación con su propia obra, en un intento por subrayar el carácter autorreferencial de Goytisolo. Así, en *Telón* afloran alusiones más o menos explícitas a sus propios textos adoptando una forma de reminiscencia. Por ejemplo, se conecta directamente con *Cuarentena* por medio de la imagen del infierno en llamas, que recogía para superponerle la visión de Ibn Arabi, y que aquí aparece a modo de burla por la declaración del papa Juan Pablo II<sup>206</sup> según la cual el infierno no sería un lugar propiamente dicho, sino la situación de quien se aparta de Dios negando las concepciones del mismo con imágenes de la historia cultural: “Si el infierno es un estado síquico, como dice ahora ese anciano grotescamente capsulado en una burbuja móvil de plástico, ¿qué se ha hecho de la bella y sobrecogedora visión dantesca del fuego, calderas y llamas en las que se consumía eternamente el precito?” (*Telón*: 78). Por otro lado, pueden encontrarse referencias, rozando la nostalgia, al impacto de la lectura de San Juan de la Cruz, que en otro tiempo había actuado a modo de paliativo durante otras angustias frente a la muerte de los otros y la posibilidad de la suya: “Recordó la época en la se había ilusionado con la idea de una quimérica transcendencia. La lectura de San Juan de la Cruz le había reconfortado durante otro período de angustia” (*Telón*: 27). También llama la atención la alusión al proceso de incursión en su propia memoria de la siguiente forma: “A veces se colaba a modo furtivo en el espacio vedado” (43), en una acertada sugerencia al primer tomo de su autobiografía; y más sorprendentes todavía son las resonancias a su propia poética,

---

<sup>204</sup> Incluye alguna alusión a Tolstoi en relación con Stalin y Lenin en boca del demiurgo cuando afirma que cualquier sociedad anda necesitada de creencias irracionales: “¡Mira en lo que fueron a parar las utopías y crisis místicas de tu mentor! Sus compatriotas pretendieron condenarme al olvido pero forjaron en seguida ídolos crueles como yo, aunque contingentes y efímeros [...]. No lograron suplantarme: fueron derribados de sus penas mientras yo sigo ahí fresco [...] ¡el profeta arengador de la perilla y el déspota con bigotes de cucaracha!” (*Telón*: 48).

<sup>205</sup> La imagen de las cordilleras se identifica con la huida y conectará la suya propia al final de *Telón* con la de Tolstoi, que queriendo ir más allá murió sin alcanzarlas: “Las montañas eran su horizonte y muralla: la frontera de un mundo aguijador y remoto, cuya imantación respondía a sus confusos deseos de huida” (*Telón*: 59).

<sup>206</sup> En una Audiencia celebrada el 28 de julio de 1999.

entendida como imagen de ruido y furia (referencia faulkneriana frecuente en Goytisolo) y como unión de creación y destrucción (como en su día advirtió Linda Gould Levine a partir de la *Trilogía Mendiola*): “Las estrellas le observaban con inquietante fijeza. El trazado mágico de las constelaciones cedía paso a un salvaje universo de ruido y furia, fruto de la dispersión de una infinidad de cuerpos y gases en continuo proceso de expansión. La creación era también una destrucción de ilimitada y feroz violencia” (39).

### 7.2.2. Aspectos narrativos.

Los personajes, de manera parecida a *Cuarentena*, se conforman en relación a cuatro espacios o niveles diferentes interconectados: el textual, el del recuerdo, el de la ensoñación y el literario. Al textual pertenece el narrador protagonista, al del recuerdo la mujer evocada, al de la ensoñación la divinidad o voz desdoblada y al literario la figura de Tolstoi.

Así pues, el sujeto principal del texto conecta perfectamente con otros anteriores del escritor y se trata nuevamente de un narrador-protagonista con cierta ambigüedad en el tratamiento de las voces narrativas, puesto que desde que comienza lo hace con una alternancia entre la primera y la tercera. Casi desde el principio el ámbito de la memoria se va filtrando y encontramos algunas referencias a su infancia, eso sí, considerando que ese sujeto recordado ya constituye una extensión de su yo, o un desdoblamiento: “Avanzaba con un gran machete en la mano, como en los grabados antiguos de los mambises emboscados en la manigua. No sabía si era él mismo o un doble, o si un tercero (¿él?) atisbaba a los otros desde un lugar oculto” (63). Uno de los recuerdos de su infancia es, nuevamente, el de la clase de Ciencias Naturales<sup>207</sup>: “Allí, él (¿o es el otro?) acaba de amputar los brazos y piernas de sus compañeros de clase” (64).

Sin embargo, el espacio de los recuerdos aparece conquistado principalmente por *Ella*. La evoca en sueños y recuerdos y rememora algunos viajes<sup>208</sup>, la música que disfrutaban e, incluso, establece algunos nexos entre la relación de Tolstoi y su esposa y la que mantuvieron ellos. De este modo, sin considerar *Telón* como un texto puramente autobiográfico y asumiendo una lectura con un pacto ficcional, lo cierto es que la obra

---

<sup>207</sup> Este recuerdo al que hemos denominado *recuerdo-eje* ha sido explicado en el apartado 3.1.3.3. a propósito de *Don Julián*.

<sup>208</sup> Algunos como el viaje a URSS están perfectamente descritos en su autobiografía, concretamente éste aparece en *Reinos*, en el capítulo 6.

conecta irremisiblemente con sus textos autobiográficos, aunque tal vez para subvertirlos: “*Telón de boca* es ficción autobiográfica sólo en el sentido de ser otra manifestación, quizá la más depurada y poética, de la primacía de la literatura como una faceta constitutiva y no meramente representativa de la identidad del autor” (Black, 2007: 142).

En tercer lugar, la divinidad que incurre en el texto a partir del II Capítulo, denominado “Uno” o “Mefisto” se reconoce con una voz indeterminada que figura el desdoblamiento de la voz narrativa, el paralelo con el personaje y el tono irónico; una voz que “entre risas, afirmaba ser a la vez creador y creado” (*Telón*: 47). Poco a poco se nos va apareciendo bajo otras denominaciones, “El Gran Canalla” o “el gran demiurgo escindido” (61) y “el Desalmado” (62). Con él se introduce una aparentemente frívola reflexión sobre las creencias del ser humano en diferentes divinidades<sup>209</sup>, pero lo paradójico es que se presenta como inexistente aunque aparezca en el texto. La evocación de este ser abstracto no parece dejar muy claro el espacio en el que se sitúa hasta bien entrado el final, cuando todo resulte ser un sueño. Sirve además para introducir un nuevo tono que contrasta con el lírico y el grave que dominaba el texto hasta el momento<sup>210</sup> e introduce uno nuevo, cáustico y trivial, a modo de contraste: “Has escrito un libro terriblemente autobiográfico y divertido. A pesar del tono de desolación que envuelve tu reflexión hay en estas páginas una socarronería que ayuda a equilibrar la balanza” (Escudero: 2003). El desdoblamiento de la voz narrativa en esta figura que no se hace presente ni visible “establece un eficaz contrapunto en la narración a fin de ampliar la gama de las tonalidades y de los estilos: desde el alarde de cinismo hasta el despunte de la franqueza lúcida” (Llored, 2009b: 20).

Finalmente hay un espacio para lo literario en su sentido más amplio, del que el autor ha rescatado primero a Tolstoi, a través de diferentes procedimientos intertextuales, y al que poco a poco unirá con el nivel textual, haciéndose todo pura textualidad, incluido el sujeto protagonista: “Su pasado había sido abolido: él ya no era él sino una página en blanco. Sólo existía en el flujo del espacio y el tiempo y su mundo se reducía a la carrocería polvorienta del taxi” (*Telón*: 93). Para Black, Goytisolo ha llevado también al lector “por un camino de abandono de nuestros instintos naturales,

---

<sup>209</sup> “Al principio, cuando empezasteis a forjar mi existencia fantástica, vuestras teorías e hipótesis me divertían [...] ¿Por qué Trino y no Cuádruple? [...] ¿por qué no sería un Hexágono o, mejor aún, un Decaetro de tantas caras y ángulos como mandamientos esculpidos en las Tablas de la Ley que entregué a Moisés? Me veía a mí mismo como un bloque cristalino y prismático” (*Telón*: 78).

<sup>210</sup> Para Ángel García Galiano, con esta obra, Goytisolo “vuelve a la estela de sus novelas líricas (y herméticas) más tensionadas por el desgarró de la prosa”, tal como *Virtudes* y *Cuarentena* (2004: 95).



un reduccionismo autobiográfico donde la tentación inicial de leer el texto como una continuación de las memorias poco a poco se ve sustituida por una lectura en términos de texto” (2007: 141). Para ello hay una secuencia clave en el Capítulo IV de diálogo entre las dos voces principales, la del sujeto protagonista puramente textual y la divinidad:

- |   |   |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Eres un ser de ficción. Tu destino fue escrito de antemano.</li> <li>- ¿En el Texto Increado?</li> <li>- Lo descubrí en la obra de un letrista compuesta hace siglos. Los hechos y episodios de tu vida, incluso los más sórdidos, aparecen en ella sin perdonar detalle. No voy a contártelos para no fatigarte.</li> <li>- ¿Me permites darle una ojeada?</li> <li>- La curiosidad siempre os perdió. ¿No recuerdas el primer capítulo del Libro?</li> <li>- ¿Dónde diablos hallaste el manuscrito?</li> <li>- No busques en las bibliotecas destinadas a arder. El manuscrito es tu propia vida.</li> <li>- ¿Se llamaba mi doble como yo?</li> <li>- Nombre, apellidos, fecha y lugar de nacimiento coinciden. Pero el</li> </ul> | <p>escrito eres tú y no él. Todo figura en sus páginas.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ¿También este diálogo entre tú y yo?</li> <li>- Lo tengo ante mis ojos como en la pantalla de un ordenador. Cuanto acaece ha sido previsto.</li> <li>- ¿Qué ocurre entonces si callo?</li> <li>- Hay espacios en blanco. Pero tú no quieres callar. Al hablar, prolongas la vida. Has entrado en el escenario y no tienes prisa por abandonarlo.</li> <li>- ¿Y tú?</li> <li>- Digamos que para existir necesito la existencia de un público. El día en el que el teatro se vacíe me eclipsaré también. Pero eso no sucederá mañana ni pasado, ¿no crees? (<i>Telón</i>: 82-83).</li> </ul> |
|---|---|

### 7.2.3. Espacios interconectados.

Estos niveles tienen su desarrollo a partir de la conquista de diferentes espacios, no perfectamente delimitados, sino vinculados los unos con los otros en perfecta armonía. Puesto que defendemos que el primer nivel textual se unirá al literario a la conquista de la novela, nos ocuparemos de ello después de los del recuerdo y el sueño.

Pero antes quisiéramos subrayar las consecuencias que la conformación de ese espacio múltiple tiene sobre la figuración temporal de la obra. Pensar en la muerte de alguien cercano o en la propia conlleva inevitablemente reflexionar sobre el paso del tiempo. En la novela la inexorabilidad del tránsito temporal provoca vértigo: “El tiempo era un jinete ciego que nadie podía descabalar. Arrastraba a su paso cuanto parecía duradero, transformaba el paisaje, reducía los sueños a cenizas” (36); pero también el tiempo aparece suspendido, condensando la Historia: “Miríadas de personas, desde el

Cavernario a la primavera de la cibernética, avanzaban como inmensa y lenta marea hacia el despeñadero del acantilado” (67). Además, esta concentración del tiempo histórico también tiene su paralelismo en el ciclo vital humano, concretamente el del protagonista y al final de la obra es plenamente consciente de ello: “Pensó en otros paisajes que le fascinaron a lo largo de la vida, y todos se fundían de golpe en aquél [...]. Luego la oscuridad se adensó y con ella el silencio. Había vuelto a las entrañas de la materia sin saber el cómo, el porqué, el fin, la distancia, los ritmos” (96). Es un círculo que se cierra y provoca una vuelta a los orígenes: “Mira el esplendor de la noche, piensa en la reiteración de sus ciclos. Has vuelto a la calidez del claustro materno del que jamás deberías haber salido” (97).

#### **7.2.3.1. El espacio de la memoria.**

*Telón* se presenta desde el principio como el empeño del sujeto principal por mantener con vida a su compañera recientemente fallecida. Como esto es naturalmente imposible, el empeño se concentra en aferrarse al recuerdo que de ella conserva, adoptando la idea de que se sigue vivo mientras alguien nos recuerde. Sin embargo, lograr su objetivo no es tarea fácil debido a la acción que ejerce el olvido, cada vez más poderoso ante el inexorable paso del tiempo. Por tanto, la muerte marca el punto de partida de la obra. Este asunto, que no es novedoso en Goytisolo, ha aparecido en novelas anteriores: marcando el final de *Paisajes* y la propia metafísica de *Exiliado*, o en *Makbara* y *Cuarentena*, aunque de forma diferente, presentado como el espacio para otros seres que existen más allá de unas fronteras plausibles. La existencia de otro espacio alternativo refleja un hecho más, el de que exista una frontera –más o menos permeable– que separe ambas realidades. Así, en *Cuarentena* se fantasea con la idea de traspasar esa frontera, mientras que en textos como *Makbara* o “La ciudad de los muertos” (a la que ya nos hemos referido varias veces) se sugiere que hay lugares, particularmente las necrópolis, que propician un acercamiento, una presencia tal vez, con ese otro mundo intangible.

A este respecto, Linda Gould Levine ha advertido la relación entre algunas de sus obras a partir de los diferentes tratamientos del asunto de la muerte viendo sus diferentes posibilidades:

Si el final de *Telón de boca* retrata la fuga del narrador/autor de las montañas del atlas para pasar detrás de la frontera que esconde a la muerte, si ‘La ciudad de los muertos’ recrea el sueño de la muerte o la desaparición de las fronteras entre vida y muerte, *La cuarentena* comienza con la muerte misma del narrador que fallece en el momento en que (se) disponía a componer materialmente el libro (Levine, 2006: 829).

Lo cierto es, pues, que la reflexión en torno al tránsito al otro mundo ha sido motivación de reelaboración constante a lo largo de su carrera literaria, pero adquiere una profundidad y honduras bastante significativas en *Telón*. Según Ángel García Galiano, la muerte aquí es “personal y colectiva, individual y simbólica [...], la tristeza de saberse morir, no por la contingencia del inevitable y natural final, como por el no haber encontrado sentido a este espacio de luz, paréntesis entre dos nada” (García Galiano, 2004: 96). Black opina que “*Telón de boca* es un libro permeado por la muerte no sólo en el sentido autobiográfico de su inminencia, como el narrador de *Le temps retrouvé* de Proust o Tolstói cuando escribió *Hadji Murat*, sino también como una opción preferida” (2007:141). La muerte impregna desde el principio el conjunto y él no puede seguir manteniéndose al margen, de ahí que se trate de una obra de madurez, lo que hace sentir más cerca el inevitable desenlace: “La casa olía a muerte: a la suya y a la de los demás” (*Telón*: 15). El espacio como metonimia o metáfora del personaje refleja su estado anímico y los personajes deambulan por espacios que son proyecciones de sí mismos.

La muerte es vista como el territorio del *Más Allá* al que se quiere acceder o sobre el que imagina realidades, como ya había hecho, pero también recupera la muerte en su tratamiento con la especie humana. A partir de la intrusión de la guerra se retoma la reflexión del ser humano como víctima y verdugo de su propia destrucción, responsable de sus propios desastres. Pero de entre los diferentes tratamientos que pueden dársele, hay uno recurrente en la literatura y que se centra en su aspecto digamos más democrático, la máxima horaciana *aequo pulsat pede*, es decir, imparcialidad de la muerte: “Sólo tenéis una certeza, pero no queréis mirarla a la cara: es la igualdad de los muertos y, al morir, no serás tú quien la ve” (48).

Sin embargo, desde un punto de vista más expresivo o representativo, la deliberación en torno a la muerte permite tender un puente hacia otro territorio liberado ya hace tiempo por el sujeto goytisoliano, el de los recuerdos. Comenzábamos este apartado reparando en el hecho de que el protagonista solo encuentra la opción de mantener vivo el recuerdo de la fallecida para suplir su ausencia. Goytisol advierte entonces que ese sentimiento de carencia no resulta novedoso, sino que lo ha

acompañado durante toda su vida, a través de la ausencia de la madre y de sus continuos empeños por introducirla en sus obras. Por tanto, una y otra muerte quedan irremediabilmente conectadas en el imaginario del sujeto que proyecta en sus libros: “le ayudó a aclarar el nexo existente entre las dos situaciones de desamparo: la interrupción brusca de su vida afectiva había hecho aflorar a su conciencia la realidad de la muerte materna escamoteada medio siglo atrás. Para alcanzar el punto doloroso de la herida reciente, concluyó, debía volver a la antigua” (14).

Plenamente asentado el sujeto en el continente de su memoria una vez más, el autor proyecta sobre el personaje aspectos de su biografía de manera especial, “como una sucesión incoherente de cuadros” (Kundera: 2007: 175-176). Así, como destaca M<sup>a</sup> Carmen Porrúa, *Telón* destapa una indisociable tríada entre “subjetividad, espacialidad y memoria” (Porrúa, 2007: 185).

Asistimos de nuevo a la rememoración de la niñez a partir de las críticas a la educación franquista recibida: “Aquella agresión a una infancia que creía definitivamente enterrada le consternó. Las musiquillas aparecían de improviso en su mente y ya no le soltaban. Un día era el Cara al sol, otro el Oriamendi y otro el himno de la Legión” (*Telón*: 14); y también la evocación de un padre empeñado en un futuro concreto para sus hijos (35), o el recuerdo de su hogar, fragmentado a través de las diferentes estancias que lo compusieron: “Su ayer se componía de escenarios desvanecidos. Las casas en las que vivió durante la niñez y la juventud fueron condenadas a la piqueta o se hallaban ocupadas por desconocidos” (36).

A esos recuerdos que ya conocemos de Goytisolo, más o menos fosilizados en imágenes concretas, que atañen a sus relaciones familiares, su educación o sus lugares de residencia, pronto se le van superponiendo los relativos a su relación con la literatura. Así, por ejemplo, la hallamos en un empeño por vincularse a ella desde bien temprano: “La literatura unía y destilaba la esencia de las dos pasiones de su niñez –la historia y la geografía- en un ámbito único. La evasión era posible sin moverse de sitio” (46); como también retomando su propio trabajo como escritor y lo que aquélla le ha permitido respecto de su pasado: “Si el padre del padre del que te engendró hubiese podido imaginar lo que serías y escribirías sobre él” (75).

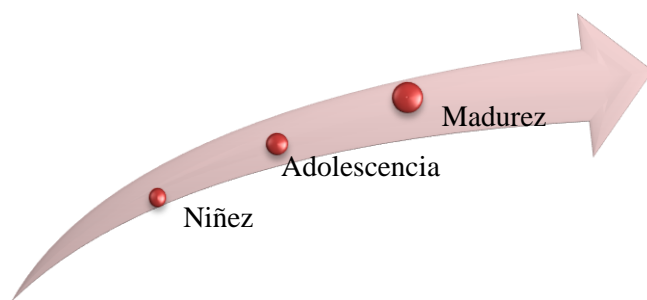
Respecto a esto cabe hacer dos consideraciones. Una en relación a la recuperación de su pasado por medio de sus textos literarios y que es extrapolable a todo el *corpus* que estamos considerando y ha sido apuntada por por Marcelo Topuzian, cuando explica que algunos aspectos de su vida no se muestran involucrados en ningún

relato, sino únicamente mencionados y, por tanto, “lo vivido de la autobiografía resulta des-sustancializado radicalmente como un conjunto de referencias”; algo que, sin embargo, tal vez sea lo que viene haciendo desde el principio con esos aspectos vivenciales en su escritura (2010: 562). La otra consideración responde a otro hecho acerca del que venimos insistiendo según el cual lo literario va usurpando lo puramente biográfico y dotando de una identidad cada vez más textual y ficcional al sujeto representado. Según Annie Bussière (2005), los elementos biográficos que parecen abundar en *Telón* van difuminándose a medida que la vida del personaje-narrador se va borrando con la escritura; contrariamente a lo que sucede en la autobiografía canónica, donde el escritor pretende reconstruir *a posteriori* la continuidad de su pasado y su personalidad.

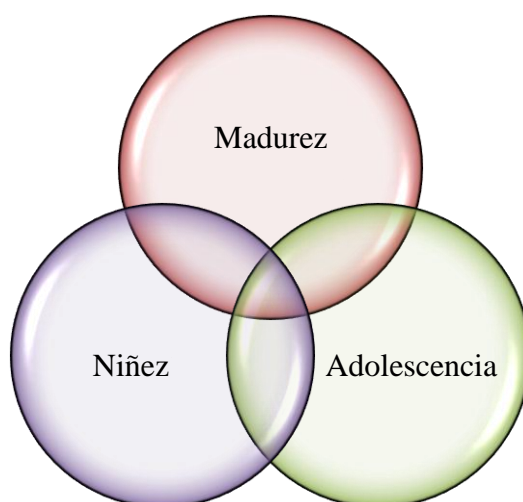
La sucesión de los recuerdos vuelve a mostrarse mediante la proyección de imágenes, no en una pantalla televisiva como en *Cuarentena*, sino dentro de la propia mente del sujeto, como sucede en realidad cuando se recuerda. Sin embargo, como ya se ha sugerido, esos recuerdos están cada vez más fijados en imágenes e *interpretaciones* concretas de lo que se ha sido a partir de lo que se es ahora:

El pasado se reducía a una colección de imágenes grisáceas, desesperadamente fijas.[...] No había reglaje posible de aquella discontinuidad.  Era el niño mimado de los veraneos de anteguerra o el privado brutalmente del calor de la madre?  El lector casero de obras de historia y de geografía o el adoctrinado en principios inútiles en el colegio?  El joven que fingía creer y comulgar o el secretamente acosado por toda clase de dudas?  El universitario mordaz con ínfulas de artista o el vergonzoso ocultador de sus propios deseos? (31).

Diacr nicamente aquí se resumen tres momentos clave en la formación de su personalidad: el niño, el adolescente y el adulto; pero refleja que no hay una asunción de una única personalidad en evolución, es decir, diferentes estratos de uno mismo, sino que tal vez sean diferentes personas las que habiten en uno. Se pone en duda una secuenciación lineal y cronológica (Gráfico A), y se añade la posibilidad de superposición, la alternancia de unos sobre otros (Gráfico B). Los recuerdos no son lineales, sino fogonazos.



**Gráfico A.**



**Gráfico B.**

No obstante, como decíamos, el empeño por recordar algo más que su propia vida busca mantener la imagen de ella, por lo que tiene que hacer frente a los efectos del tiempo que trae consigo el olvido: “Nada quedaba por preservar, ni siquiera el recuerdo. ¿Quién había tenido la idea funesta de medir el tiempo y sujetar sus vidas a la tiranía irrisoria del reloj” (*Telón*: 22). Lo que hasta ahora se había manifestado como una eventualidad más en el acto de recordar, que sí que había tenido en cuenta pero como una de los condicionantes de la memoria, se hace más patente. Y es que es imposible recordarlo todo y para eso está el olvido. Pues bien, este matiz adquiere nuevo dramatismo en la propuesta del sujeto que quiere repetir la hazaña de *Cuarentena*: escribe sobre mí, le rogaba la amiga fallecida entonces<sup>211</sup>. El conflicto le hace sentirse desvalido ante el imperativo del olvido: “El olvido era el auténtico Dios: su poder omnímodo desmentía el del Creador y sus criaturas efímeras” (29). El olvido, ese “sustrato movedizo de la existencia” (Llored, 2009: 13), se convierte en su inexorable destino: “habéis nacido para perpetrar el olvido” (*Telón*: 75).

<sup>211</sup> “Escribe, escribe sobre mí todavía, escuchaste. ¡Únicamente tu atención y la de quienes te lean podrá en adelante mantenerme con vida!” (*Cuarentena*: 174).

En definitiva, la memoria y sus múltiples caras –desmemoria, olvido- se dan cita en este colofón, en esta propuesta autoficcional bautizada por él como “ficción autobiográfica” que encierra, según Y. Llored, esta denominación de la poética del texto:

[...] muestra los puntos de convergencia entre la vida y la literatura uniéndolas a la muerte y al olvido, que permiten cuestionar la condición humana y penetrar las posibilidades de conocimiento del acto de escritura [...] significa que el escritor vuelve sobre unos acontecimientos clave de su trayectoria vital –de ahí los numerosos elementos autobiográficos del relato-, para hacer de ésta un núcleo esencial de la creación literaria y profundizar así en la verdad íntima que la escritura es capaz de revelar sobre el ‘yo’ y ‘lo escrito’. Desde esta perspectiva, el autor reúne en su escritura el recuerdo de unas experiencias reales, que se enfrentaron con los estragos de la guerra, y el redescubrimiento de unas lecturas esenciales, cuyo alcance es repensado en lo más hondo de la poética del texto (2009b: 12).

#### **7.2.3.2. El espacio del sueño.**

Tal como se ha dicho, a partir del II Capítulo al desarrollo del texto se le añade una particularidad más, visible cuando la narración es escindida y aparece un nuevo personaje, una nueva perspectiva, un interlocutor con el que poder compartir las preocupaciones que asolan al protagonista. A nuestro parecer, lo más significativo sería que se abre otro espacio, además del presente y el recordado, y que puede ser el soñado, donde situar a este Demiurgo; idea que cobra fuerza al final de la novela cuando se *despierta*. Junto al espacio del sueño se abre la inevitable reflexión de la vida como sueño, o como él expresa: “La vida no era sueño sino alucinación, una alucinación cuya consistencia acrecía conforme se sumaba la experiencia y los años” (*Telón*, 40); y en paralelo convive la de la vida como teatro. Se cierra el círculo abierto con la simbología que se viene anunciando al respecto desde el mismo título, *Telón de boca*, y al que le corresponden las montañas como metáfora del mismo.

Esta penetración del aspecto teatral conlleva, como bien apunta S. Black, un proceso de metafictionalización y metaforización (Black, 2007: 140). Esto puede adoptar la forma de proyector –recuperado de *Cuarentena*- donde él es el espectador de ese gran teatro del mundo: “El proyector se atascaba entre las imágenes y una negrura avariciosa encubría el vacío. Su vida no tenía consistencia: actores y comparsas surgían y desaparecían en una incoherente sucesión de cuadros mudos” (*Telón*: 31). O bien, él mismo es parte de la función: “La conciencia ser mero actor o comparsa de acciones sin consecuencia le devolvía el buen humor” (*Telón*: 55).

Hay más comparaciones con elementos del espacio teatral como el espectáculo, los actores, el tramoyista o la caída del telón. Y, además, se hace más intenso cuando se le invita a traspasar el telón de boca, la frontera entre éste y el otro mundo, no para adentrarse en una cuarentena que ya conoce, sino para acceder a un territorio desconocido.

- \* “La cordillera que contemplas es el telón de boca de un teatro: álzalo y penetra en él. [...] Serás su único espectador si te desembarazas de los bienes y efectos que te retiene en este islote efímero” (88).
- \* “Pero más allá del horror que vislumbra en el televisor [...], está la belleza oculta tras el telón de boca. Accede a ella y piérdete en su visión. Yo estaré allí para cerrar el paréntesis entre la nada y la nada” (89)
- \* “El sol estaba a punto de tramontar y se hundía poco a poco en la inmensidad teatral del decorado” (96)

Los elementos de la naturaleza se han transustanciado y dejan de ser realidad tangible para convertirse en mera escenografía y atrezzo. En una operación inversa a la que se presentaba al comienzo de *Virtudes*, donde se sugería que estaban en un jardín como mero decorado, ahora no se descubre el engaño detrás del cartón, sino que es la realidad la que se ha acartonado.

### **7.2.3.3. El triunfo de la literatura.**

Finalmente, los espacios que han ido superponiéndose, el textual, el de la memoria, y el de la ensoñación acaban siendo absorbidos por lo puramente literario en varias direcciones.

Por un lado, se encuentra la idea borgiana de la vida como libro o los libros como reflejo de una vida, y la primera de ellas se convierte en una reflexión directa de la vida como teatro que acabamos de mencionar: “El libro de su vida carecía de argumento: sólo hallaba fragmentos de página, piezas mal encajadas o sueltas, esbozos de una posible trama [...]. El deseo de atribuir posterior coherencia a sucesos dispersos implicaba un engaño que podía funcionar con los demás pero no consigo mismo” (55); y la segunda aparece, aunque de manera subvertida: “Su escritura no sembraba pistas sino borraba huellas: él no era la suma de sus libros sino la resta de ellos. Faltaba únicamente el finiquito y no tardaría en llegar” (55).



Por otro, los libros son vistos como parte indisoluble de una vida desde el momento en que descubrió que la literatura permitía lo que la realidad limitaba: “Los personajes de Tolstói plasmaban sus sueños de una vida más varia e intensa. Entonces descubrió que la libertad se hallaba sólo en los libros” (46).

Además, el ámbito de la literatura se impone a ese plano textual en el que se mueve el sujeto protagonista desde el principio porque, como explica S. Black: “*Telón de boca* termina como novela, novela, además que elogia y enaltece el valor del arte en general y la literatura para captar el misterio y la belleza del mundo, una belleza que perdura como el cardo de Tolstói y cuya intensidad compensa lo efímero de la vida” (Black, 2007: 142). Y, del mismo modo, también se impone sobre el mundo de lo soñado del demiurgo, que le propone una huida como la de Tolstói:

Si despiertas no me verás y si no despiertas todo habrá concluido

[...]

Se despertó y no le vio. Descubrió que no se había movido de la habitación y se asomó a mirar los naranjos del patio. [...] Lo oculto detrás mantenía tenazmente el secreto. La cita sería para otro día: cuando se alzara el telón de boca y se enfrentase al vértigo del vacío. Estaba, estaba todavía entre los espectadores en la platea del teatro (97-99).

Finalmente, la literatura también se impone sobre la muerte y el olvido, verdaderos ataques en el espacio de la memoria; y así lo demuestra la cita de Marcel Proust perteneciente a *Le temps retrouvé* que supone su broche final: « Car il y a dans ce monde où tout s’use, où tout périt, une chose qui tombe en ruine, qui se détruit encore plus complètement, en laissant encore moins de vestiges que la Beauté: c’est la chagrin ». En una reformulación dirigida por Javier Escudero al propio Goytisolo en forma de correspondencia se valora esta conmovedora obra: “A pesar de los pesares, la belleza del mundo todavía se revela ante tus ojos en cada crepúsculo” (Escudero: 2003).

### **7.3. La literatura como extensión de la memoria y la muerte.**

Tal como se acaba de comprobar, con estas dos propuestas literarias – *Cuarentena* y *Telón*– Juan Goytisolo nos quiere mostrar que la muerte no es una frontera infranqueable. Así, un estado como el del sueño nos puede situar en ese indefinible espacio donde otras realidades son posibles, como también puede hacerlo, claro está, la imaginación. Así, los espacios evocados, en *Cuarentena* se acercan más a lo fantasmal y espectral, mientras que en *Telón* se ven oníricamente. Al respecto

resultan más que oportunas las palabras de Antonio Garrido Domínguez respecto al uso de estos recursos en la ficción:

El sueño, la ficción, permite al hombre fugarse del mundo inmediato aunque esto tiene un precio: uno vuelve a encontrarse siempre irremediabilmente con el mundo; la huida es puramente ilusoria. Así pues, sólo el tiempo interior puede justificar de algún modo unos hechos que contradicen las más elementales normas del tiempo crónico o convencional (Garrido Domínguez, 1996: 233-4).

Sin embargo, las valoraciones de la muerte de seres queridos, ambas mujeres, le hacen pensar en el sentido de su existencia y por extensión de la especie humana, colándose incluso la guerra en ambas: “Raras veces antes recordamos haber asistido a tal sentimiento de vulnerabilidad y fragilidad en la obra de Juan Goytisolo” (Levine, 2006: 831). El consuelo que busca ante esas interrogantes sobre la existencia precisa de un apoyo, bien en una visión sufí de Ibn Arabi o en una posibilidad más ascética de L. Tolstoi. Pero el amparo es difícil cuando la visión predominante es la de un mundo de impulsos destructivos como el de *La Celestina*, anticipado en *Cuarentena* y directamente asumido en *Telón*, algo tan fácil de observar como mirar al cielo:

Entonces, de pronto, ella había hablado con calma de la violencia del universo. No la del minúsculo planeta en el que vivían sino la inconmensurable del Cosmos [...]. Violencia alucinante, inaudita, salvaje de estrellas situadas a millones de años luz de nuestra diminuta galaxia que, tras haber usado una ínfima parte de su energía en el breve lapso de su existencia, desaparecen en una explosión de dimensiones inimaginables, originando choques brutales, radiofuentes de sobrecogedora potencia, aceleraciones vertiginosas, catástrofes en cadena en un mundo de zumbido y de furia, ese mundo fundado en el caos, litigio, devoración, encuentro ciego de fuerzas opuestas descrito por Rojas en *La Celestina*, ¿recuerdas? Se detuvo. En el aire flotaba una pregunta que no llegó a formular: ¿podía existir una partícula de amor y dulzura en aquel orbe sin límites de aniquilación y terror? (*Cuarentena*: 154-5).

El propio Goytisolo en una entrevista reciente aclara esta influencia de *La Celestina* no solo en la imagen del universo a partir de las estrellas, sino sobre todo por el tono de diálogo elegíaco directamente emparentado con el planto final del clásico:

[...] el demiurgo platónico que asume la voz de la Divinidad. Yo creo que esto no existe en la literatura española desde el monólogo de Pleberio en *La Celestina*, donde hay un enfrentamiento del ser humano con el destino. No conozco ningún texto como este. Tiene una relación muy intensa con este monólogo final de Pleberio y por otro lado con León Tolstoi (Goytisolo, 2015:241).

No obstante, y aún con algunas semejanzas entre los textos, la reflexión en torno a la muerte y el sentido de la vida se hace inevitablemente más profunda en *Telón*, no solo por la edad del autor, sino por su propuesta de despedida. Visto en perspectiva, Linda Gould Levine opina que *Telón* “resuena con una claridad autobiográfica más intensa y conmovedora que *La cuarentena* y como una continuación de *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* por su presentación, más escueta y reservada de Juan Goytisolo a los setenta y dos años” (2006: 830). Es decir, *Telón* se presenta como un cierre de su ciclo novelístico recuperando la memoria en un papel predominante como ya inició con *Señas*. Al mismo tiempo, García Galiano valora *Telón* como un “interesante documento lleno de tensión lírica, de mirada otoñal”, y más que una novela, la considera “una coda lucturaria y onírica a sus dos tomos autobiográficos” (García Galiano, 2004: 29). Siguiendo este razonamiento, también podría verse como la posibilidad del resultado evolutivo del *discurso bifurcado* que convivía con el discurso puramente autobiográfico en *Coto* y *Reinos*.

Por otra parte, el escritor también reconoce sus fuentes, el “agnosticismo radical de *Telón de boca*, que bebe en las fuentes del soliloquio de Pleberio en *La Celestina*, no invalida la aproximación de antes a Juan de la Cruz e Ibn Arabi” (Goytisolo, *Obras Completas IV*: 22). *Cuarentena* responde, aparentemente, a una pretensión más arriesgada porque comienza con algo tan drástico como la muerte del personaje narrador, convirtiéndose en un fantasma que se mueve entre dos mundos (el más allá y el más acá, tan del estilo de Goytisolo); en cambio, en *Telón* parece que solo *se sueña* con esa posibilidad de morir. Pero lo cierto es que el efecto devastador del olvido se manifiesta con mayor rotundidad en la segunda, ante lo que ni la visión mística ni la ascética parecen poder ayudar. La esperanza está puesta en la literatura.

Aunque ambas obras cuenten con una “dimensión metafísica”, ésta sería distinta para cada una de ellas, según aclara el propio autor: “En *La cuarentena*, frente a la desolación de la muerte de su amiga, el personaje se refugia en la belleza de la expresión mística y su quimérica trascendencia. En *Telón de boca*, el fallecimiento de la esposa actúa en sentido inverso: el de la toma de conciencia de una definitiva extinción” (Goytisolo, *Obras Completas IV*: 21). Sin embargo, ambas aproximaciones no son excluyentes, y la reformulación de la mística y el sufismo no queda invalidada en la nueva propuesta de *Telón*, descendiente directo del soliloquio de Pleberio en *La Celestina*:

Si la razón nos muestra la existencia de un mundo sin cúpula protectora alguna, la escritura e imaginación humana pueden dar cabida a esa ‘inteligencia del corazón’ de la que habla el gran místico de Murcia. Las dos visiones se complementan en la medida en que el poeta y el creador de ficciones se dirigen al hombre integral, cuya existencia se funda y construye en la insoluble contradicción de sus términos (22).

Si puede entenderse a ambas como obras de búsqueda, es fácil la comparación entre su poética y su visión del mundo. Así, según Y. Llored, *Cuarentena* “trasciende a través del universo imaginativo de las formas de invención de la creación literaria que dan acceso a un viaje a ultratumba” (2009c: 192). La diferencia está en los criterios específicos de su poética: “En efecto, en *La Cuarentena*, la reelaboración del mundo medianero del barzaj y del ojo de la imaginación inherente a la estética de la teosofía de Ibn Arabi constituye el centro poetológico del texto, mientras que en *Telón de boca* el autor ahonda en una poética del desprendimiento mediante una escritura esculpida por el pensamiento sobre el olvido” (192); en esta última se muestra la convergencia entre vida y literatura para “profundizar así en la verdad íntima que la escritura es capaz de revelar sobre el ‘yo’ y lo ‘escrito’” (194). Esto toma forma narrativa en la superposición de planos temporales y en el desdoblamiento de la voz narrativa, entre el protagonista y la figura del demiurgo.

La tensión entre los polos memoria y ficción a los que venimos refiriéndonos desde las primeras páginas se salda en sus obras con el triunfo del segundo término sobre el primero y cuyos ejemplos, *Cuarentena* y especialmente *Telón*, resultan paradigmáticos:

Los últimos relatos de Goytisolo están atravesados por imágenes de desaparición física, de presentación irrisoria de sí mismo o de disolución identitaria de la figura del personaje-autor, que sin embargo le convierten paradójicamente en un ser eterno en el espacio del texto. En este sentido, es reveladora [...] *Telón de boca*, por lo que tiene de evaluación final, cuando el autor en el umbral de la muerte (ficticia) hace balance y recapitulación de lo vivido y convierte este relato en el cierre creativo de toda su obra [...]. Esta suerte de característica mitomanía culmina en el final de *Telón de boca*, cuando el autor-demiurgo le asegure cuál es su verdadero ser, es decir, el mito de que legará a la posteridad (Alberca, 2007: 221).

#### 7.4. El ser (inter)fronterizo.

Lo que se compone a partir de estas obras es, en definitiva, una identidad interfronteriza, es decir, con pulsiones de situarse en territorios más allá de la vida. En el primer caso, en un espacio ambiguo y en el segundo con la posibilidad de dar el salto, pero retenido por la alucinación. Estos casos muestran la identidad literaturizada en un sentido más metafísico respecto a ejemplos anteriores. Es decir, aunque se evidencian los recuerdos, sobre todo promovidos por los de las fallecidas, lo que conlleva este acercamiento a ellas es un proceso de transustanciación.

Para representar al sujeto en esos espacios de irrealidad, el autor se sirve de la figuración del mismo como espacio onírico, es decir, entendido éste como un lugar en el que la no consciencia significaría también intangibilidad y la posibilidad de reunirnos con muertos de nuestro pasado, además de muchas otras. Los sueños comparten con la imaginación la potencialidad de la fantasía. De modo que, según Bravo Arteaga:

La experiencia del sueño, presente en todos los tiempos, en todas las épocas, consustancial a la vigilia, como al cuerpo la sombra, es la gran cantera de los enigmas de la existencia: su experiencia, que es la más inmediata del vivir, coloca al hombre, radicalmente, entre dos mundos, lo introduce en un cambiante horizonte de signos, lo hace escuchar la palpitación del enigma, y coloca al existir en un vértigo permanente. [...] Pequeña muerte o umbral, pero siempre, el más privado de los lenguajes de los estremecimientos (2004: 143).

Como acabos de ver, esta posibilidad del espacio de los sueños como umbral propicia la conexión de pasado, presente y futuro, como ocurre también en parte en la memoria y en parte mediante la imaginación:

Escúchame bien: elabora tu texto aprovechando mi experiencia directa de lo intuido por los novelistas y místicos en los que me has iniciado. ¿No ves que los sueños, que sólo el ojo de la imaginación percibe, penetran en lo que ha sucedido, lo que sucede y lo que sucederá, antes de que suceda? ¿Qué facultad, fuera de la imaginación, posee el don de abarcar, barajándolos, espacios y tiempos y compendiar el universo, todo el universo, en la matriz privilegiada de un libro? (*Cuarentena*: 115).

En definitiva, el sujeto toma forma espectral o alucinatoria porque solo entonces podemos entender desde nuestro mundo tangible que pueda transitar por ciertos espacios y fronteras. Es la imaginación la que posibilita el salto al otro lado y al mismo tiempo ayuda a salvar del olvido a quienes nos resultan más queridos.

## 8. SEMILLA Y TRAMPANTOJOS

*Makbara* necesita y merece un estudio individual porque se escapa de los intentos de comparación con el resto de obras que nos ocupan, al menos, en los términos que se han establecido en el presente estudio. Aunque sí que es cierto que se halla en estrecha relación con la trilogía, hasta el punto de que supone una perfecta culminación de ese proceso iniciado, no obstante, explora y alcanza otros matices que no se corresponden directamente con el propósito de la trilogía en cuanto a la conformación de la identidad literaria. Se nos escapa a la agrupación por comparación y contraste y al mismo tiempo ejemplifica por sí misma una proyección del sujeto muy particular. Es una isla, no forma archipiélago, esto es, un *rara avis*. En *Makbara* el sujeto literario conformado ya ha abandonado la patria y ha pasado al territorio de *Juan sin tierra*, con *los parias de siempre*.

### 8.1. Presentación general de *Makbara* (1980)

El texto está compuesto por quince capítulos, escritos según el propio autor en “verso libre narrativo” (Rodríguez Marcos, 2014b). *Makbara*, que hace referencia a los cementerios musulmanes, presenta un abigarrado romance entre dos extravagantes personajes. Cada capítulo aparece titulado a partir de una especie de alusión sinóptica respecto a su contenido. Algunas son referencias en lengua diferente al castellano, como en inglés, “*Radio Liberty*” y “*Sightseeing-Tour*”; en latín, con la locución “*Sic transit gloria mundi*”; en árabe “*Dar Debbagh*”; o en francés, “*Le salon du mariage*”. Por otra parte, varios de ellos se corresponden con referencias espaciales; “Del más acá venido” y “Noticias del más allá” se hallan en correspondencia, puesto que en el primero se presenta al personaje descrito de manera irreal como alguien monstruoso<sup>212</sup>, mientras que en el otro se llega al final de la relación entre los amantes con su posible separación. Además, se explica que toda la historia estaba siendo narrada por un cuentacuentos de

---

<sup>212</sup> Antecedente del Monstruo del Sentier que vaga por las calles de París.

Marrakech<sup>213</sup>. En cuanto al resto de alusiones espaciales, “Le salon du mariage” representa el lugar de celebración para bodas, “Dar Debbagh” es una casa familiar de genealogía marroquí y en “Aposentos de invierno” lo que encontramos es la errancia por espacios laberínticos, es decir, el espacio en movimiento; al igual que en “Sightseeing-Tour”, que ofrece una ruta por Sáhara y también una exposición en discurso deportivo sobre el proceso de fecundación. La última referencia espacial, “Lectura del espacio en Xemaá-El-Fná”, que además cierra la novela, constituye en sí misma un cosmos independiente con un significado propio pero generador de sentidos para todo lo demás, un núcleo estructurador y, al mismo tiempo, hermenéutico. Finalmente, el resto de títulos contienen referencias sobre los personajes; así, si en el primero se ofrecía una presentación para el meteco, en el tercero, “Ángel”, se da a conocer la otra mitad de la historia, que después en “Andrólatra” se precisará sobre su naturaleza y además está dedicado a ahondar en sus sentimientos en forma de recuerdos fragmentados. Por su parte, en “Hipótesis de un avernícola” se recrea un simposio sobre el origen del hombre monstruoso encontrado en las alcantarillas. Por último, “Como el viento en la red<sup>214</sup>”, capítulo decimotercero, se titula según un proverbio magrebí que hace referencia al aire que se cuela por los agujeros y, en última instancia, a la condición salvaje de los personajes.

Las principales aproximaciones a *Makbara* no pueden pasar por alto el conjunto cohesionado de complejas características literarias que conforman la obra. Al respecto, Luce López-Baralt destaca en su análisis las quiebras estructurales, temporales y espaciales, la inestabilidad de los personajes, la oralidad y el lenguaje polivalente y mestizo, el nuevo humor literario, así como las “fecundas contradicciones internas del mensaje ideológico”, que lo emparentan directamente con *Orientalism* (1978) de Edward W. Said (López-Baralt, 1985: 183). En resumen, valora la obra en los siguientes términos:

El resultado literario es que la novela *Makbara* no tiene género fijo y oscila sinuosamente entre la prosa narrativa y la poesía oral; que su estructura temporal y espacial resulta caótica y sus personajes proteicos e inclasificables; su humor burlón y defensivo; su lenguaje abigarrado y polifónico; su intencionalidad inaprehensible en última instancia como la de estos equívocos poetas árabes o arabizados (López-Baralt, 1985: 209).

---

<sup>213</sup> Recordemos las referencias más allá y más acá, las fronteras espaciales en Goytisoló y su relación con la muerte.

<sup>214</sup> *Metlah er-rih fi esh-shebca*.

Yannick Llored, por su parte, también señala la convergencia con la obra de Said, y en un intento por contextualizar *Makbara* dentro del conjunto de obras de Goytisolo considera que, por un lado, se encuentra entre *Virtudes* y *Cuarentena* por su vertiente mudéjar y, por otro, entre *Paisajes* y *Saga* por apuntar en el centro de la sociedad occidental; pero es que, además, ofrece una muestra perfecta de crítica y parodia de ideologías y una visión satírica y burlesca de la evolución socio-histórica del mundo occidental; *Makbara* redescubre un fondo común entre culturas a través del diálogo (Llored, 2009a: 147).

Estrella Cibreiro también destaca que, junto con *Paisajes*, *Makbara* supone la continuación de la línea transgresora y subversiva de la trilogía anterior y la profanación de los valores tradicionales (1996: 433).

Si bien es cierto que de la trilogía toma esa visión dual, le corresponde, en cambio, un proyecto diferente, como se muestra a continuación. Además, también toma de ella algunas nociones para el espacio y la influencia de lo árabe. Son perfectamente rastreables otras influencias declaradas como la del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, obra que tuvo muy presente y con la que la quiere vincular por su carácter “espúreo, mestizo, abigarrado, heteróclito, díscolo a normas y clasificaciones” (Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 61). Llored destaca que la influencia de la obra del Arcipreste viene acompañada también por el parentesco del texto con una tradición de literatura obscena, de obras de burla y un género tragicómico de los judeoconversos, caracterizado todo por su perfil antisocial; con una tradición que además recupera personajes grotescos y monstruosos, como las mujeres salvajes que serían las serranas del *Libro de buen amor*. Insiste también Llored en la vinculación que el autor persigue con la tradición mudéjar:

Si le roman de Goytisolo peut s’inscrire au sein de la tradition mudéjare et revendiquer sa filiation ruicienne, il le doit davantage à sa reconstitution poétique de certaines coordonnées culturelles et artistiques –telles que l’oralité, la diversité des traditions, l’importance de la prosodie, la pluralité des significations, la fluctuation de l’identité des personnages et des voix, etc.-, qu’à sa manière spécifique de traiter et de repenser ces éléments de composition (Llored, 2009a: 191).

Concluye afirmando que el libro es mudéjar porque parodia temas y motivos de la literatura trovadoresca y de amor cortés tal como hizo el Arcipreste con su “buen amor / loco amor” (2009a: 194).



Pero encontramos otras referencias, como la del *Cementerio marino* (1920) de Paul Valéry, máxima expresión del simbolismo; así como a la historia de amor entre Eloísa y Abelardo, amantes atípicos como los que protagonizan este libro. Precisa al respecto Manuel Ruiz Lagos: “Con estos antecedentes y para una recreación ‘mitoclasta’ de una ‘historia de buen amor’ se van a suceder en la elaboración de *Makbara*, al menos, los dos grandes mitos literarios de ‘Dante y Beatriz’ y el de ‘Eloísa y Abelardo’” (Ruiz Lagos, 1987: 146). También hay alguna referencia paródica al psicoanálisis de Sigmund Freud, (*Makbara*: 147), o las alusiones a Marx y a Shakespeare en las citas introductorias. De este último toma unos versos de su Soneto 129: “All this the world well knows; yet none knows well / To shun the heaven that leads men to this hell” que sirven de complemento interpretativo a una de las principales claves del texto: la tensión entre Eros y Tánatos, así como la sugerencia de la convivencia del Edén y el Infierno es nuestro mundo.

Por último, si el proyecto de *Makabra*, según su autor, no era otro que el de contextualizar una lectura para el *Libro de buen amor*, la dedicatoria que le precede no puede resultar más enigmática: “A quienes la inspiraron y no la leerán”.

## 8.2. Espacios.

Tal como se ha adelantado, *Makbara* retoma de la trilogía algunas reflexiones relativas a la figuración del espacio en la novela, como, por ejemplo, el laberinto, que ya estaba en *Don Julián*. Sobre este concepto pueden hacerse algunas consideraciones como las de Renata Haffaf: “El laberinto no permite una visión clara, ‘recta’, inequívoca de las cosas. Al contrario, desafía el pensamiento lineal, siembra la duda, exige la vacilación y crea la incertidumbre” (Haffaf, 2014:103). El laberinto en *Don Julián* constituía el espacio de referencia para el personaje, deambulando por las calles de Tánger y también por los pasillos intrincados que formaban su propia personalidad. En *Makbara*, la sugerencia a esa necrópolis musulmana, uno de los lugares de encuentro para los amantes, ese “cementerio marino” de Valéry, se fusiona con el caos del otro gran espacio, la plaza Xemaá-El-Fná: “En general, y acorde con la tradición, el zoco se presenta como un espacio que continuamente ataca los tres sentidos adormidos del europeo: la vista, el oído, y el olfato” (2014: 106)

Si como en su día apuntó Larra, el cementerio es la ciudad<sup>215</sup>, yendo a su interior se exploran las fuentes de la vida (Goytisolo, *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*: 87). El encuentro entre Eros y Tánatos coexiste con la pura espacialidad de pasajes como el siguiente, perteneciente al capítulo “Aposentos de invierno”:

[...] laberinto cretense? : estructura elaborada por Dédalo? : posible residencia de algún resucitado, fabuloso Minotauro? : disposición alambicada en todo caso : sucesión de galerías, corredores, patios, salones de audiencia, hileras de pórticos esculpidos en mármol : Le Vau, Mansart, Le Nôtre graciosamente expuestos en espectáculo de Luz y Sonido? : o una versión moderna, sucedánea de suntuosas residencias grangatsbianas del tipo de The Breakers o Rosecliff? : su índole crítica, soterrada, dificultaría la apreciación inmediata del arqueólogo que se aventurara con audacia a emprender su recorrido : urbe sepulta tras furibunda explosión volcánica? (97).

Además, junto a la figuración de territorios laberínticos, hay una predilección del escritor por los espacios subterráneos, ya sea el del metro o el de las alcantarillas. Todos ellos idóneos para los encuentros amorosos: “[...] soberano del reino de la noche infinita : confundido con ella en indulgente Averno” (97); así como las referencias al viaje al centro de la Tierra (144).

Y, como decíamos, de la trilogía toma algunos motivos como el del laberinto, pero también el de la errancia. El sujeto resultante es ya, por definición, nómada y aunque su proyección en esta obra es bastante particular, quiere insistir en esta noción ambulante: “[...] medías la vastedad del espacio desierto, vagabas libérrimo entre las dunas : nomadismo, pastoreo, errancia” (67-8). El destino impuesto del futuro *rompesuelas del Sentier (Paisajes)* pasa por una suerte de caminar, caminar, caminar: “[...] errancia, hospitalidad, nomadismo, la vasta latitud del espacio, su lengua, mi dialecto, como antaño, en medio de ellos, vivo, soy, me muevo, libre al fin, camino del mercado” (102).

Convertirse en vagabundo, pasar por la visión de personas indeterminadas con las que se cruza en el camino, como ese tiempo y espacio que a base de atravesarse ya deja de ser fijo:

---

<sup>215</sup> “Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo” (“El día de los difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio”, Mariano José de Larra).

[...] barajar azarosamente nombres con caras anónimas : dónde cómo cuándo lugar  
circunstancia día [...] calzadas desiertas, parpadeo naranja, sombras errantes, solitarios,  
emigrados, borrachos, siluetas esquivas  
niña, vieja, mujer : no importa  
al fin ella misma (64).

La consecuencia de esto no es otra que la configuración de un espacio donde, a pesar de estar delimitado, es posible la pluralidad. Y el más idóneo para ello es el espacio mestizo de la Plaza de Xemaá-El-Fná. La plaza, *a priori* pensada como contexto de lectura para el *Libro de buen amor* acaba por alcanzar un alto grado de personificación, un poco a la manera de la Vetusta de Clarín. Se presenta como “ágora”, “punto de convergencia”, “espacio abierto y plural”, “vasto ejido de ideas” (203) y, en definitiva, “proverbial dificultad de enumerar lo que el espacio engendra” (206).

Jorge Carrión ya advierte esa preocupación por lo espacial, original de la idea de la “lectura del espacio” que persigue Goytisolo en esta obra (Carrión, 2009<sup>a</sup>: 60).

En la plaza está la vida por lo que este espacio le sirve para definir la literatura utilizando la metáfora de un órgano vivo. Así, en paralelo a esto, en su texto “Meditación del vacío en Xemaá-El-Fná” José Ángel Valente asume que la plaza es “repentinamente, la multitud y su vacío: la desaparición de todos, de todo y del que mira” (Valente, 1991: 32). A lo que añade: “Filtrada luz oscura, unificado pájaro del aire, plaza: plaza de los extintos y los muertos, plaza de los vivientes, diario simulacro, ensayo, víspera, antepuerta, lugar de una absoluta convocación” (33).

### 8.3. Dualidades.

Por otra parte, en *Makbara* los tiempos y lugares se confunden y, además, mientras el tiempo da vueltas en redondo, el espacio es inestable, aparece en continua transformación; vacila entre París, Marruecos, Pittsburg, Nueva York, pero ninguno de los lugares tiene consistencia fija.

En cuanto a la identidad representada, ésta es, sin duda, dual –a través del ángel y el meteco- y aparece diseminada en un laberinto textual. Son dos los personajes, pero se confunden en uno como resultado de su historia sentimental. Ésta comienza *in media res* y se desarrolla con *flashbacks*. Lo más novedoso de *Makbara*, en relación con el análisis que nos ocupa en esta investigación, es que además de romper con la unidad de tiempo y lugar, lo hace con la de personaje, en un sentido diferente al resto de sus obras.

*Makbara* presenta a dos personajes bastante polarizados; un emigrante árabe, soldado, curtidor, minero, un haiquí y, por otro lado, el denominado *ángel* es un andrógino, travestido, una joven rubia o una anciana con peluca y sin dientes. Estos complejos personajes que parecen estar hiperbolizados son definidos por Luce López-Baralt como personajes mercuriales con ambigüedad narrativa, y por supuesto, proteicos, como tantos otros en Goytisolo, con varias personas gramaticales simultáneamente lo que hace posible que el narrador vaya escamoteando desde el principio su identidad: “Estos protagonistas, perpetuamente inestables, cambian de identidad, de lugar, de edad, de lenguaje, de nombre, de sexo. Son apuestos y repulsivos a la vez, odiados y admirados simultáneamente” (López Baralt, 1985: 187). Es lo que Jenne Abboushi Dallal (1999) denomina bajo el término de ‘deslizamiento de pronombres’.

Por su parte, Llored opina que la voz narrativa aparece derivada en tres instancias distintas: el *Yo*, del narrador cuando se identifica con uno de los personajes; el *Tú*, que pudiera ser el lector, pero también del sujeto autorreflexivo; y el otro *Yo*, ahora como el narrador de los cuentos (categoría que no aparecía en Goytisolo frecuentemente). Este último es un *yo-libre* que no aparece hasta el capítulo final y es sustituido por el narrador que contiene la narración (Llored, 2009a: 164).

José Manuel Martín Morán señala en su estudio sobre la oralidad en sus obras que la alternancia de pronombres en los personajes -que al final mostrará su función- no responde a un procedimiento de metatextualidad como podría ser en las obras del escritor inmediatamente anteriores, sino que tiene que ver con recursos de narradores orales de todas las culturas, en su proyección en la persona del héroe del relato (Martín Morán, 1987: 158).

Estas particularidades se ven reflejadas en el texto en la confusión de sexos: “[...] total : que en vez de menospreciar a las mujeres secretamente las celábamos y he aquí que tú, que ella, pese a su cuerpo liso y neto, cabello tenso, rostro asexuado había sido escogida de preferencia a los floridos retoños del santo varón por aquel núcleo de catadores avezados!” (*Makbara*: 41); así como en la alternancia en nombres, como en el caso del meteco, que presenta tan diversas posibilidades:

- M’ hamed, Ahmed o Mohamed (59).
- Tarudant (60).
- [...] tenía, tenías en la mejilla un chirlo o cicatriz y dijiste que te llamabas Abdelli, Abdellah, tal vez Adelhadi (62).
- [...] tu nombre es Omar (62)
- [...] cabo primera Azizi Mohamed 2846 (115).

Por tanto, con respecto al meteco, el emigrado, nunca sabremos ni su nombre ni su verdadera identidad. Es lo que Y. Llored denomina contrafigura sin nombre verdadero, sin identidad, sin voz, casi innominable; y a pesar de que entra en el universo mediante el narrador, su voz queda siempre ausente (Llored, 2009a: 188).

Además, en la presentación del magrebí se utiliza un deslizamiento entre las tres personas narrativas, como si tratara de encarar al personaje desde diferentes perspectivas. Empieza utilizando la recurrente segunda persona del singular identificativa, reflexiva para hablar de uno mismo: “avanza, sí, avanza, no te pares, no hagas caso, actúa como un ciego, no cruces jamás su vista, el leproso que anda, el monstruo, el apestado, eres tú, eres tú, eres tú” (15); pero inmediatamente pasa a la primera persona del singular a partir de su descripción:

[...] la enigmática aparición : el paso del meteco de sobrecogedora figura : pies sombríos, descalzos, insensibles a la dureza de la estación : pantalones harapientos, de urdimbre gastada e improvisados tragaluces a la altura de las rodillas : abrigo de espantapájaros con solapas alzadas sobre una doble ausencia : yo mismo : imagen venida del más acá : aparentemente incapaz de objetivar su situación fuera del flus, daiman el flus que continuamente repito : inmune contra las reflexiones malignas del gentío desparramando en la acera : un fou problemante, qu'est-ce qui peut se passer dans sa tête? : rompiendo a reír para sus adentros : como si no lo supieran! : como si no supieran lo que se pasa en mi cabeza! : vergüenza, humillaciones, asco, eso que llaman vida! (15).

Y a continuación se produce un contraste entre la tercera del singular y primera del plural, entre él, el *otro*, y nosotros:

[...] el paria, el apestado, el negro se mueve libremente, nos mira sin mirarnos, parece fraguar algo en secreto, se enorgullece de nuestro espanto : de dónde sale? : quién lo ha soltado? : cómo pueden dejarle así, con sus llagas y andrajos, en lugar de ponerle en cuarentena bajo severísimo control médico? [...] garbanzo negro, oveja tiñosa, parásito desentonador (16).

No obstante, el ángel resulta todavía más equívoco como personaje, ataviado con una serie de accesorios -velo, peluca, zapatos de tacón- duda de si es andrógino, transexual, travesti, exhibicionista, etc.:

[...] la verdadera historia de mi vida?: un trauma juvenil irrecuperable: imagen única, violenta, obsesiva, capaz de privarme de apetito y de sueño sí, como el común de los mortales, me hallara sujeta noche y día a tan ruines y burdas necesidades [...] incesante vuelta a empezar, paso adelante y dos atrás, con mi roca de Sísifo a cuestas: cómo desactivar la tensión, dime tú, de aquel episodio lancinante?: sin éxito probó, probaste remedios [...] pero nada, mi amor, [...] mi amor [...] incapacitada para ejercer tus funciones: en una palabra: irrecuperable (37).

También añora la sexualidad femenina y para ello se insinúa la idea de que padece una enfermedad, aunque más bien se está subvirtiendo la ideología de ver todo lo que escape de la heterosexualidad como una afección de la que hay que curarse:

[...] siempre la misma monserga, chantaje, propaganda, sermón : día y noche con su musiquilla a cuestas : anormalidad, personalismo, involución, tendencias regresivas, orgiásticas : los dolores de cabeza que, perversa de mí, infligía a la Mediadora [...] : su porfiada insistencia en que redactaras tu biografía, pasaras revista a actos y pensamientos, alimentaras su curiosidad enfermiza con mil sucesos picantes : las circunstancias en que te conocí, cómo y cuándo templamos los dos, el exacto calibre de tu instrumento : querían saberlo todo, absolutamente todo (192).

Este fragmento contiene varias ideas que, tal como hemos visto, cristalizarán en la carrera literaria de Goytisolo. Por un lado, el hecho de redactar una (auto)biografía para curarse reaparecerá como motivo en *Semanas*, pero también se sugería en sus dos tomos autobiográficos y en *Virtudes*. Y es que la detención y exigencia de confesión aparece en *Paisajes* en forma de burla, pero también en *Virtudes* y especialmente en *Semanas*, donde al igual que en este texto se ironiza con los personajes que lo detienen, que dicen que actúan de forma altruista y piden su colaboración: “escucha la voz de la conciencia, ayúdanos simplemente a ayudarte” (193).

Ahora bien, como decíamos, estas excéntricas personalidades se unifican mediante la consumación del acto amoroso, pero del mismo modo que son peculiares, este acto de erotismo también lo será al conjugar dos polaridades, amor y muerte:

[...] muerta ciudad recorrida por hálitos de vida, Eros y Tánatos mezclados, nocturnas correrías de áscaris y efebos, agreste merodeo de zámiles : jadeos, susurros, caricias furtivas : lento espasmo de cuerpos acoplados : imágenes, recuerdos que aloran de súbito por las bifurcaciones del sendero, aquí amé, amó, amaste, desvanecidos rostros de mozas y chiquillos, asperezas del suelo compensadas con holguras de albornoz saharauí (51).

El resultado de esta unión, aunque inefable, se concreta en imágenes y símbolos asociados al campo semántico del fuego:

[...] al fin estás aquí, te aguardaba desde hace largo tiempo, horas días semanas meses años, sabía que vendrías, volverías a mí, al punto mismo donde nos encontramos, amémonos como posesos, no importa que otros miren, calentaremos los huesos de las tumbas, los haremos morir de pura envidia, todo el makbara es nuestro, lo incendiaremos, arderá con nosotros, perecerá, pereceremos, vivos, convulsos, abrasados (53-54).

Las referencias al fuego y a su acción de arder no son casuales en la novela: “La vida y la muerte son entendidas en la novela en paralelo a los procesos de combustión: la destrucción por vía del incendio en uno de los *leitmotivs* conductores. La destrucción, el fuego” (Carrión, 2009a: 62).

En su unión incendiaria los personajes de *Makbara* prefiguran a las criaturas ígneas de *Cuarentena*, solo que para ello no necesitan traspasar la frontera más allá de la vida. Es decir, no habitan en el espacio de la muerte, sino que lo introducen en el de los vivos, aunque sea en un cementerio: “En la novela *Makbara* los protagonistas marroquíes incendian la necrópolis cuando hacen el amor sobre las tumbas en una inaudita reescritura del eros y tánatos” (López-Baralt, 1995: 59).

De modo que la muerte en *Makbara* es vista con ambigüedad, evidente también en el título mismo (López-Baralt, 1985: 208) y cobra una importante presencia en este texto, pero no como en los ejemplos vistos anteriormente de obras escritas con posterioridad, sino que la muerte está rodeada de erotismo. Teniendo en cuenta una perspectiva muy panorámica de psicoanálisis freudiano (Freud planea sobre la obra, aunque de manera paródica), Eros responde a los instintos primitivos y a las pulsiones de vida, mientras que Tánatos encarna las pulsiones de la muerte. Lo que encontramos, pues, es una tensión entre ambos. Llored opina que representa en su encuentro unitivo el mundo y el universo, es decir, la totalización.

Rafael Conte, que considera esta obra, junto a *Paisajes*, novelas “para hacer el amor y la guerra” (Conte, 1999: 14), advierte que el tema del amor queda reflejado si se tiene en cuenta la referencia a la fuente original (la obra del Arcipreste de Hita); por lo que es “un enorme canto de amor, pero de un amor vuelto del revés, deforme y monstruoso para quien no lo admita, pero con una evidente carga potencial de liberación, una fuerza lírica poco común” (15). Digamos que Goytisolo le da la vuelta a lo que sería el “mal amor”, para que sea precisamente el mejor amor, el más absoluto.

#### 8.4. Hacia la totalidad.

*Makbara* representa, pues, algo así como el epicentro de las obras de Goytisolo; la semilla que contiene su identidad de identidades, donde una alteridad y otra se fusionan y conforman una identidad mestiza, anhelada y perseguida por el sujeto de sus ficciones.

Esa alteridad aparece representada de diferentes formas. Para César Moreno, su manifestación se percibe, por ejemplo, en el hecho de haya tres lenguas –español, francés y árabe–, pero también la ve concentrada en el personaje del meteco. La alteridad exige separación y soledad y este personaje tiene estatuto ambiguo y vinculado al mal; por tanto, la presencia del otro es “corrosiva” ya que “rompe, irrumpe y rasga, trastorna nuestro campo de experiencia y a nosotros mismos y nuestras certidumbres” (2010: 73). Es un espejo para nosotros, nuestros prejuicios y temores; su alteridad es un reto ético y político (76-78). Moreno tiene bastante claro este punto:

Juan Goytisolo, que a veces habla sobre el meteco en tercera persona (él), con él (tú) o como si fuese él (yo) [...] renovando proteicamente, esta vez con un ‘El meteco soy yo’, el famoso ‘Madame Bovary, c’est moi’ de Flaubert. Y sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, el Autor sabe –y sabemos– que no podrá paliar aquella soledad de un meteco que, con toda seguridad, no leerá su texto. No en vano, *Makbara* se abre, desesperadamente, con una dedicatoria, ‘a quienes la inspiraron y no la leerán’ (73).

Pero también es importante la mirada de la exotopía de Bajtín, cuando afirma que la mirada del otro sobre nosotros mismos es parte integral del conocimiento que uno tiene de sí mismo (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 297-298).

Además, esto queda reflejado también en su estructura, puesto que todo está contenido dentro de un cuento, el de nunca acabar, como leemos –escuchamos– por boca del cuentacuentos. En efecto, la estructura es abierta, como en muchos de sus textos, pero especialmente en *Makbara* el comienzo y el final quedan armonizados de manera metanarrativa. El final constituye su principio, por lo que hay además una constante metaforización del sentido de originalidad, como vuelta a los orígenes, expresión que toma de Gaudí. Es lo que Claudio Guillén expresaba cuando relacionaba *lo uno con lo diverso*: “De esta manera se tocan y entrecruzan la experiencia de la unidad y la de la diversidad; la experiencia de la continuidad y la del cambio” (2005: 378).



Así, por ejemplo, el viaje al centro de la tierra, figurado también, se presenta como un regreso al útero materno, aunque también resulta muy simbólico el comienzo de la obra. El paralelismo es radicalmente transgresor, pero la estructura también nos lleva al principio de la narración por el cuentacuentos:

[...] al principio fue el grito : alarma, angustia, espanto, dolor químicamente puro? : prolongado, sostenido, punzante, hasta los límites de lo tolerable : fantasma, espectro, monstruo del más acá venido? : intrusión perturbadora en todo caso : interrupción del ritmo urbano, del concierto armonioso de sonidos y voces de comparsas y actores pulcramente vestidos : onírica aparición : insolente, brutal desafío : compostura insólita, transgresora : radical negación del orden existente : índice acusador apuntado a la alegre y confiada ciudad eurocrataconsumista : sin necesidad de alzar la vista, forzar la voz, adelantar la mendicante mano con negro ademán de orgullo luciferino : absorto en el envés de su propio espectáculo : indiferente al mensaje de horror que siembra a su paso : virus contaminador del cuerpo ciudadano a lo largo de su alucinado periplo (*Makbara*: 13).

Ese enunciado inicial, “al principio fue el grito”, evoca irremisiblemente otro comienzo bíblico, el del cuarto evangelista, el Evangelio de San Juan: “En el principio era el verbo, y el verbo era con Dios y el verbo era Dios” (1, 1-3). Es la representación de la palabra al principio de la Creación hasta su Encarnación en Jesucristo, es decir, que la palabra existía previa a la creación del mundo. Del mismo modo, el grito, la palabra del hailiquí encarna la creación literaria. En el arranque de su voz están todas las historias por contar, lo que nos lleva, por tanto, a lo más primitivo de la ficción literaria. Es la originalidad más pura, en el sentido que mencionábamos antes. Para Julio Rodríguez Puértolas (2007), la fórmula inicial “al principio fue el grito” hace referencia a que la novela es una alegoría que se va a ir desarrollando, la destrucción de visiones etnocentristas. Si, como advierte Jenne Abboushi Dallal, *Makbara* es una obra “transcultural” y “multilingüe”, la plaza significa también renovación, donde todos los días todo comienza de nuevo: la vida creada por los músicos, juglares y bailarines.

Además, ese grito sitúa al monstruo en la civilización, como venido de otro mundo. Un virus que viene y afectará a los demás, como ya se ha visto en *Paisajes y Virtudes*, entre otras; es la intrusión de lo foráneo visto como virus infeccioso. Esta aparición en el barrio del Sentier y las reacciones xenófobas de *Makbara* cristalizarán en *Paisajes*, además del apelativo de “monstruo”. No obstante, en esta ocasión reporta algunas connotaciones más, como la infernal al evocar la imagen de Lucifer y el carnaval por la negación del orden, pero también la sugerencia de una imagen espectral ya que parece una aparición onírica.

Como metáfora del cuento, *Makbara*, esconde una especificidad más, no es un cuento cerrado, sino el cuento de nunca acabar, como demuestra el hecho de que cuente con diferentes versiones posibles. Así, en el penúltimo capítulo cuando el Ángel renuncia a su cura, se añade que existen explicaciones que difieren sobre lo que ocurriría a continuación: “unos cuentan”, “otros dicen” y “algunos afirman” (*Makbara*: 199); por lo que el cuentacuentos elige un final, según el cual, tras sufrir diferentes sinsabores, descansen felizmente: “[...] pero yo, el halaiquí nesrani que les ha referido la acción, asumiendo por turno voces y papeles, haciéndoles volar de uno a otro continente sin haberme movido un instante del corro fraternal que formamos, no puedo confirmar la certeza de ninguna de las versiones” (200).

### 8.5. Tradición y vanguardia.

Por tanto, *Makabara* encierra en sí misma esa difícil conjunción entre tradición y vanguardia, consigue aunar literatura de marcados tintes posmodernos con la literatura medieval de transmisión oral. Es esa deliberada persecución de rescatar el carácter oral intrínseco a lo literario la que logra ese diálogo, o como explica Luce López-Baralt: “Gracias a su lectura ‘bajtiniana’ de Juan Ruiz, Goytisolo entiende que ha dado al fin con el contexto artístico legítimo del Arcipreste en el ambiente amalgamado de la *halca* (o mercado), donde impera la lengua oral de narradores heteróclitos, de curanderos y santones” (López-Baralt, 1985: 181). Bebe del Arcipreste, que a Goytisolo no le cabe duda de su “entronque con la festiva tradición goliardesca” (Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*: 34); pero también asume ese tono del carnaval gracias a Bajtín. Y es que en *Makbara* el tono “fluctúa entre lo serio y lo burlesco y lo abstracto y lo genérico” (López-Baralt, 1985: 192). Y, finalmente, se condensa en la figura del cuentacuentos en el último capítulo, “Lectura del espacio en Xemaá-El-Fná<sup>216</sup>”.

La influencia de Bajtín es, pues, evidente en *Makbara*, donde ya está presente el mundo carnalesco medieval, a través de la cultura popular de la risa (Valcárcel 2004). La obra en la que Bajtín explora la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, centrándose en Rabelais y la historia de la risa, sirve a Goytisolo para contextualizar su

---

<sup>216</sup> Sobre la oralidad en esta y otras obras ha insistido repetidamente: “La audición, esto es, la presencia simultánea del autor o recitador y del público adiestrado para su escucha, concede a los textos poético-narrativos una dimensión nueva. Como en tiempos de Chaucer, Boccaccio, Juan Ruiz, Ibn Zayid o Al Hariri” (Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*: 74).

lectura del *Libro de buen amor*, obra medieval estrechamente vinculada a esta cultura del carnaval, y en consecuencia para imaginar su texto. Como se ha visto, este texto de Bajtín influye, sin duda, también en *Paisajes*, a través de lo grotesco<sup>217</sup>. La investigación bajtiniana acerca de la literatura cómica nos ayuda a saber más acerca de las manifestaciones de algunas formas rituales de espectáculo, tales como los festejos carnavalescos o las obras cómicas representadas en plazas públicas. Además, en las relaciones humanas en la Edad Media y el Renacimiento resulta que el carnaval era muy importante y los ritos y espectáculo asociados a él “ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado”; algo así como construir de forma paralela al mundo oficial, “*un segundo mundo y una segunda vida*”, por lo que, como nos indica Bajtín, no se puede entender la conciencia de la cultura medieval y renacentista sin esta “especie de *dualidad del mundo*” (Bajtín, 1974: 11). Lo interesante es también que se trata de algo no externo a la vida, sino perteneciente a ella, entre las fronteras del arte y la vida, “presentada con los elementos característicos del juego” (12); algo universal, renovador de cada individuo. Y aún más significativo que el humor y la locura festiva, teniendo como punto de vista una obra como *Makbara*, es que en su repaso Bajtín nos enseña que cada época muestra reflejos de su cultura popular con la coincidencia de la existencia de una plaza pública, “henchida de una multitud delirante” (430). En última instancia, Bajtín advertía la influencia de la cultura de las plazas en Rabelais, observación que nos parece más que oportuna también para el texto de Goytisolo: “Las plazas públicas a fines de la Edad Media y en el Renacimiento, constituían un mundo único e integral, el que todas las expresiones orales (desde las interpretaciones a voz en grito a los espectáculos organizados) tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad” (139).

Asimismo, de entre todos los elementos de la plaza de Xemaá-El-Fná, la figura del *halaiquí* es la que resulta más significativa si tenemos en cuenta la construcción de la historia, él la posibilita y estructura. Inspirado Abdeslam, un popular juglar de los setenta, Goytisolo engloba en el *halaiquí* todos los elementos de la transmisión oral, mediante su cuerpo, su voz y su palabra, pero también con la interacción con el público, mediante las reacciones de éste:

---

<sup>217</sup> También en *Paisajes* ya se había visto la influencia de los conceptos de Bajtín como polifonía, dialogismo, cronotopo, carnavalización o parodia.

[...] apresta la irrupción del más viejo, flaco como un manojo de sarmientos, pero dotado de una elasticidad y energía absolutamente impropias de sus años : lenguaje corporal cuyo músculo es léxico : nervio, morfología : articulación, sintaxis : su vibración, significado, mensaje se propagan inmediatamente al auditorio, ganan los órganos sensoriales, recorren la piel como un cosquilleo, suscitan una forma de conocimiento directamente ligada a la emoción (212-3).

Es el signo global que encierra significantes y significados, a partir del cual podemos encontrar ejemplos de algunos recursos juglarescos vinculados a la transmisión oral como la repetición de recurrencias, aunque con mínimas variaciones<sup>218</sup>, entre otros. Goytisolo conoce bien que las fórmulas utilizadas en el discurso o los gestos con los que lo acompañaban los juglares también están presentes en el *Libro de buen amor*:

El *Libro de buen amor* está repleto de alusiones a ademanes, movimientos, voces, instrumentos musicales, invocaciones a *oír* su lectura, y de otros aspectos miméticos que parecen revelar un texto que no sólo se leía silenciosamente, sino que se recitaba y se representaba con música y gestos dramáticos en forma de espectáculo [...], es también innegable que existen insistentes y repetidas sugerencias a la posibilidad de una realización dramática a través de toda la obra (Gerli, 1992: 207).

Porque así funciona la oralidad, y *Makbara* es, para Stanley Black, el ejemplo más representativo de esta poética de la oralidad en Juan Goytisolo: “[...] there is the actual theme of the oral narrative tradition, as exemplified by the setting in Xemaá-El-Fná, the character of the halaiquí and the references to the Arabian Nights. And finally, there is the extent to which *Makbara* itself actually constitutes an oral narrative, belongs to an oral tradition” (Black, 1995: 93). Según Black, esta oralidad, además, resuelve otros asuntos, como la subversión de jerarquías convencionales entre blanco y negro, alma y cuerpo o cristiano/árabe, que ya habían sido caracterizadas en la trilogía, y que como polaridades alcanzan un sentido de ambigüedad, contradicción y paradoja en *Makbara*, en un intento por disolver estas jerarquías. Por otra parte, para Lucette Heller-Goldenberg, esta obra es una celebración de la oralidad perdida en las sociedades occidentales:

---

<sup>218</sup> Asociadas a cada personaje a modo de ejemplo ofrecemos estas:

- “vergüenza, humillaciones, asco, eso que llaman vida!” (15) / “vergüenza, humillación, asco, a eso llaman vida” (67).
- “uncirte al yugo de petroleras y busconas de los áscaris y soldados del Tercio, arrojar los inútiles zapatos de tacón, hollar descalza la fina ondulación de las dunas, caminar, caminar, perderse en el desierto” (44) / “uncirse al yugo de petroleras y busconas de los áscaris y soldados del Tercio, arrojar los inútiles zapatos de tacón, hollar en pies descalzos la fina ondulación de las dunas, caminar, caminar, perderse en el desierto” (94).

C'est un retour à l'oralité, au pouvoir du mot au moment où la parole est dévaluée et où le mot perd son épanouissement. Il est nécessaire de donner son poids à la parole. Récupérer le sens de la poésie, c'est la seule chose qui puisse sauver l'être humain. L'écrivain côtoie dans cet espace des êtres qui travaillent comme lui sur la puissance évocatrice des mots et il y a sans doute entre eux des interférences et des similitudes, même si leurs recherches son différentes (Heller-Goldenberg, 1999 : 316-7).

Junto con las reminiscencias a la tradición oral convive una narrativa más arriesgada, en línea con las propuestas posmodernas de su momento. En sentido formal, se trata de un discurso “fragmentado y poético, regido por el ritmo de la enumeración caótica” (Carrión, 2009a: 61), aunque relacionado a su vez con la búsqueda de un ritmo de oralidad y también con la lírica, como venimos advirtiéndolo. Es decir, hay una voluntaria transgeneridad, en particular una afinidad con el género lírico, por medio del ritmo y las imágenes. Se da también una vulneración tipográfica, la inclusión del discurso deportivo y publicitario, la crítica irónica de la mentalidad consumista e, incluso, ejemplos de escritura analfabeta. Y, por supuesto, aparece el discurso polifónico, asociado aquí con lo tradicional oral –asumir diferentes voces por parte del narrador cuentista-, aunque también en otro de los ejemplos que más repetirá: la reunión de expertos con diferentes visiones; el debate al fin y al cabo.

En sentido figurativo, la literatura es vista aquí como juego, con multiplicidad de sentidos y un abanico de dudas y posibilidades para el lector. Con que la plaza Xemaá-El-Fná representa un “núcleo alegórico” (Ruiz Lagos, 1987: 135), el espacio donde tradición y vanguardia se fusionan y también el mundo diegético y extradiegético, además de un fructífero encuentro entre culturas<sup>219</sup>. La plaza como metáfora del relato, de la figura del juego del laberinto es, para Ruiz Lagos, “único y polivalente, concebido como un mosaico mudéjar de elementos equilibrados en un sabio desorden, admirable belleza de contrastes y perspectivas” (1987: 133). Por su parte, Jorge Carrión añade que en la Plaza se plasma “la aspiración del viaje en el tiempo: de una configuración espacial a otra histórica, y se une la forma tradicional de vivir lo teatral, el espectáculo, con la forma de la posmodernidad última: la virtualidad, el simulacro” (Carrión, 2009a: 61). También Black sugiere que la plaza revela a través de su realidad su significado, además de como metáfora del texto literario, también “as such as a utopian space

---

<sup>219</sup> “Pero en este gran crisol de culturas populares que es la plaza de Xemaá-El-Fná convergen otras dos tradiciones: la beréber y la subsahariana de los gnaua o descendientes de esclavos de una popular cofradía marroquí” (Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*:73).

capable of substituting, albeit temporality, for the real world [...]. Yet the true reality of the square is undeniable and it is as much a metaphor for the text as a metaphor for the square” (Black, 1995: 102).

Si la obra de Goytisolo constituye “una encrucijada entre modernidad y tradición” (Valcárcel, 2004: 173), a nuestro juicio, *Makbara* es su obra de ficción donde mejor queda subrayado. Nos hace recordar que oralidad y escritura son ambos dos cauces de transmisión de la literatura, por lo que en la comunicación entre lo oral y lo escrito siempre ha habido una reciprocidad.

### 8.6. Identidad de identidades.

En *Makbara* se consigue una idealización de la plaza que Goytisolo concibe como “ejemplo del espacio público que invita a la sociabilidad gracias al humor, tolerancia y diversidad creados por sus poetas, pícaros y cuentistas” (Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*: 79). El texto final, “Lectura del espacio en Xemaá-El-Fná” se vuelve hacia el lector que es también oyente, el receptor en el más amplio sentido. Y, además nos regala una metáfora de la propia literatura:

[...] posibilidad de contar, mentir, fabular, verter lo que se guarda en el cerebro y el vientre, el corazón, vagina, testículos : hablar y hablar a borbotones, durante horas y horas : vomitar sueños, palabras, historias hasta quedarse vacío : literatura al alcance de analfabetos, mujeres, simples, chiflados : de cuantos se han visto tradicionalmente privados de la facultad de expresar fantasías y cuitas : condenados a callar, obedecer, ocultarse, comunicar por murmullos y signos : al amparo de la oficiosa neutralidad del lugar : de la impunidad del juglar que zahiere tras la máscara falaz de la risa : oradores sin púlpito ni tribuna ni atril : poseídos de súbito frenesí : charlatanes, embaucadores, locuaces, todos cuentistas (*Makbara*: 221).

Anuncia también la voz de los *otros*. Esta mirada teñida de otredad se puede rastrear también en otras de sus obras, pero tal vez sea este el caso más representativo. Muy cercano en el tiempo a *Makbara* publica su ensayo *Crónicas sarracinas* (1981), donde aborda la forma en que se ha alimentado durante siglos la denostada imagen musulmana, a través de leyendas, fantasías y textos literarios. En los textos recogidos en *Crónicas* se recoge información sobre la formación de esa imagen de hostilidad de Occidente hacia Oriente e incluye una “posible lectura orientalista” de *Don Julián* y *Makbara*. El objetivo en los textos de ficción y no ficción es hacer ver las apreciaciones negativas en la visión del mundo islámico y así facilitar la abolición de los prejuicios

hacia la “alteridad”. Primero lo lleva a cabo en *Don Julián* y el mundo hispano y después en *Juan sin tierra* y *Makbara* lo hace extensible al resto del territorio occidental. Igualmente, insiste de manera especial en el parámetro de apertura sensual en detrimento del puritanismo. Concretamente en sus textos de ficción, la liberación final del personaje en *Juan sin tierra* ocurre dentro del reino de la creación literaria y la utopía, mientras que en *Makbara* ya tenemos no un personaje desdoblado como don Julián, sino “un personaje simbiótico, configurado por la mirada hostil y reprobatoria del prójimo con quien se cruza” (Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 51). El ángel caído puede amarlo porque previamente es un personaje con el que se ha invertido la escala de valores:

Pues si *Makbara* apunta a una liberación del ser humano a través del amor, opera todavía dentro de la consabida dialéctica de la alteridad especular que creó al Occidente cristiano en oposición al Oriente islámico y que nos impide ver a éste y a sus hombres y mujeres como algo próximo y familiar, cuyas diferencias con nosotros no son superiores sino inferiores a los números, numerosos puntos de contacto, y éste es un factor literario con el que el lector deberá forzosamente contar (53).

Si cualquier texto literario representa un diálogo entre el yo y el otro, la evolución en la narrativa de Juan Goytisolo consigue, según Martín Morán, “la asunción de la alteridad como centro propulsor de los significados y las estructuras narrativas de sus novelas” (Martín Morán, 2001: 102-3); y, además, el descubrimiento del sur marca el límite en el centro de su universo, y en esa zona límite estarían el exiliado o el extranjero: “En *Makbara* (1980) y *Paisajes después de la batalla* (1982) ya no es el yo el que atraviesa el territorio del *otro*, [...] es el *otro* el que atraviesa el espacio cultural del yo” (108-9).

Irina Enache Vic distingue dos tipos de alteridad: “[...] el otro intrínseco (generado por atomización yoica) que remite a la intrasubjetividad y el otro extrínseco (distinto a mí) que concierne a la intersubjetividad. Llamaremos *alteridad endógena* al primero y *alteridad exógena* al segundo” (Enache Vic, 2013: 48). Goytisolo se ocupa de los dos casos, esto es, los otros yo que hay en uno mismo y también la mirada de los otros, los otros que también se relacionan con nosotros mismos. Y es que si la alteridad siempre está en relación directa con la identidad, en *Makbara* el escritor encuentra una manera muy transgresora de resolverlo.

## 8.7. La poética de Xemaá-El-Fná.

En efecto, *Makbara* representa el intento de hacer literatura de la plaza en su sentido más amplio. Frecuentarla le ayuda a comprender la tradición española y cómo funciona la oralidad. Como lugar de tránsito que es, cuenta con sentido para los que llegan (sus obras previas, concretamente la trilogía) y para los que se van (las producciones literarias venideras). El microcosmos que representa lo acompañará ya en su viaje literario y, de este modo, es antecedente de algunos textos como *Sitio*: “Xemaá-El-Fná es un antídoto saludable contra la ficción de la historia” (*Sitio*, 123).

Es un espacio que se hace literario, pero que porta un conjunto heterogéneo de vida en continua retroalimentación:

Centrífugamente, con la plaza de Marraquech en el centro textual, las voces, las historias, las parodias, los espacios, los tiempos y las personas del verbo se desintegran [...] Ningún otro libro de Goytisolo llega a los límites de dispersión que esta novela alcanza: posiblemente no se pueda ir mucho más lejos en la desintegración novelística y, por eso, la siguiente novela del autor, *Paisajes después de la batalla* (1982), sea una de las más comprensibles desde parámetros tradicionales. Después del viaje hasta los límites del mundo y del lenguaje: el viaje a lo inmediato, a lo urbano. Después de la errancia absoluta: el regreso a una habitación, posible, momentáneo, hogar. Goytisolo regresa a terrenos menos radicales desde una visión progresiva del arte, pero igualmente experimentales (*Carrión*, 2009a: 64).

En su búsqueda de un contexto de lectura para el *Libro de buen amor*, Goytisolo encuentra que la plaza también se puede leer como una partitura musical, de ahí que su texto incluya relaciones más allá de lo narrativo, además del sistema semiótico de los gestos y la paralingüística ya aludidos.

El último capítulo, “Lectura del espacio en Xemaá-El-Fná”, dota de significación a todo lo anterior y también posibilita su lectura independiente. Como él mismo ha declarado, fue escrita con anterioridad al resto, convirtiéndose en “su punto de arranque y, después, su término” (Goytisolo, *Obras completas III*: 30-31). Al componerlo se enfrentó con la dificultad de enumerar y describir lo que el espacio genera: “Como he dicho a menudo es uno de los textos que más me costó articular y de los que más orgulloso me siento. ¿Cómo abreviar, en efecto, en unas pocas páginas todo lo que su espacio mutante engendra?” (31).

José Ángel Valente nos recuerda que el nombre de la plaza de Marraquech es el de la destrucción, sin embargo, el poeta se interroga al respecto: “¿Qué destrucción? El



sol de la tarde en su descenso va deshaciendo las figuras y las borra. Luego, borra sus sombras. [...]: primero, la desaparición o la extinción; después, la extinción de la extinción [...] y la plaza y la página en blanco son una sola y misma cosa” (Valente, 1991: 32-33). De manera similar, en *Makbara* ese “sol cobrizo” se ve sustituido al anochecer por una “sucesión de luminosos bodegones proyectados en una linterna mágica” (*Makbara*: 222). El mundo (Oriente en Occidente), el tiempo (el pasado en el presente) y el espacio se condensan en una “aprehensión del universo a través de las imágenes de Scherezada o Aladino: la plaza entera abreviada en un libro, cuya lectura suplanta la realidad” (222). Es el simulacro posmoderno a través de las historias contadas desde hace cientos de años, con su inagotable posibilidad de reescribirse, como evidencian las últimas líneas del texto: “lectura en palimpsesto : caligrafía que diariamente se borra y retraza en el decurso de los años : precaria combinación de signos de mensaje incierto : infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío : negrura, oquedad, silencio nocturno de la página todavía en blanco” (222).

*Makbara* reproduce el dialogismo bajtiniano, la metáfora de la polifonía. Para la percepción de uno mismo ya no nos basta la representación en solitario, sino que es indispensable la relación con el otro. El ser humano es irremediablemente complejo, puede ser muchas cosas, pero también su realidad se ha vuelto más complicada, representada por lo inconexo, como los sueños.

Y es que el texto parte de la dualidad para sobrepasarla, como sugiere Llored; así el texto supera la dialéctica entre aceptación y negación del tiempo. Es posmoderna porque muestra el futuro como un espejo vacío por lo que en su escritura la temporalidad y la eternidad no comparten fuente común. Añade Llored que la lectura de la plaza tiene afinidad con el pensamiento de Borges: la suma íntegra de los libros, los puntos de vista que tienen y contienen, sus interpretaciones, las lecturas que engendran y que se han hecho a partir de él engendra lo que para Borges es el libro único. Este procedimiento totalizante y englobador tendrá después réplica también en *Paisajes*<sup>220</sup> (Llored, 2009a: 248-9).

---

<sup>220</sup> Explica en su estudio sobre la obra del autor :

Cet unique livre, comme la Place marrakchie, est une figure de l’Univers qui permet de saisir dans la création littéraire la nature de la médiation métaphysique. Au terme de l’ultime chapitre de *Makbara*, la médiation fouille les profondeurs de la matière poétique pour faire émerger la condition originelle des individus et celle de leur univers physico-cosmique [...] Ce trou noir galactique en lequel se transforme la Place-page, à travers son retour à une forme de néant originel, manifeste l’aboutissement de la pleine intégration physique, esthétique et métaphysique, de l’univers de la Place dans celui de la création poétique (Llored, 2009a: 248-9).

Por su parte, la reconstrucción de la identidad se basa en dos personajes, en su complementariedad. El sujeto literario se desdoblaba y proyecta doblemente desde el principio, llegando al mestizaje sugerido a través de su unión. El yo escindido de la trilogía se resuelve entonces en *Makbara* a partir de la extravagancia y la excentricidad diversa pero destinada a la univocidad. Ahora bien, la disidencia sigue formando parte de esta(s) identidad(es) tanto en su proyecto como en su resultado. Así, por ejemplo, es más que visible en la secuencia “Como el viento en la red” (que ya desde el título recoge este sentido de libertad como condición necesaria para la identidad). Con que las personalidades son marginales, “saber que eres bastardo sin comprender aún lo que eso significa” (179) o “habituarme a mi condición de parásito” (182); y también fluctuantes y radicalmente diferentes: “reivindicó el derecho a la diferencia, a realizarse en la asunción de tu enriquecedora anomalía, a vivir públicamente a la luz del día conforme a los dictados de mi irreductible singularidad” (43). Así que su vinculación, su forma de amarse solo puede ser subversiva:

[...] mantenerte quieto, cautivo, arrobado, incapaz de asimilar tanta dicha, no hiedes, no ensucias, carece de orejas, la mujer se levanta, suspira, te besa, dice que volverá, os amaréis, follaremos, lejanas catacumbas, remotos cementerios, jamás olvidará mi apostura, te reconocerá en la longura del arma, guárdala para mí, vela cuidadosamente por ella, tarde o temprano la recobraré, la hará suya, colmará la oquedad de su gruta, la asumiré, te lo juro, hasta el fondo de la garganta (184).

Luce López-Baralt entiende que para ello Goytisolo ha asimilado perfectamente a Bajtín, “que la muerte está incluida en la vida y que junto con ésta determina el movimiento eterno del universo” (López-Baralt, 1985: 208). Maestro de contradicciones, presenta en este texto un amor sacrílego, fúnebre y también equívoco y vacilante, y una obra abierta y ambigua en su interpretación. Relaciona López-Baralt a Goytisolo con el Arcipreste a través de su común aceptación de la ambigüedad en la literatura (200).

De ahí que *Makbara* también sea un trampantojo, se juega con la perspectiva y a que nada sea lo que parece, o tal vez sí. Para ello se necesita manejar con maestría el lenguaje, pero no solo el leído, también el visto y el oído:

Trabajar con la palabra es volver al arte humilde del calígrafo, a la época en la que el material prefabricado no existía y el arte surgía con sencillez de las manos curtidas del artesano.

El artista, ya sea músico, poeta o novelista que abandona el recurso a las cláusulas del canon establecido y se exilia del mismo, busca como un zahorí la radicalidad del origen, de lo increado que aguarda con paciencia el acto virtual de la creación. [...]

Leer poesía es avezarse al arte del regreso, a la vuelta atrás. La verdadera poesía, como el vino añejo, se decanta y mejora con el tiempo (Goytisolo, 2014e: “Novela, música y poesía”).

La literatura es concebida aquí como un palimpsesto, y el palimpsesto es también la imagen de la plaza. Los espacios son metafóricos y en *Makbara* el espacio de la plaza lo absorbe todo, como un tapiz en tres dimensiones. Pero la plaza también condensa el tiempo y a través de ella se presencia el mundo juglaresco desaparecido en Europa hace siglos porque la plaza también tiene memoria; “la memoria transmitida por quienes vivieron en-de-por y para ella y la confía a sus juglares, sus últimos juglares, *halaiquís* sin futuro y quizá sin descendencia” (Goytisolo, *De la Ceca a la Meca*: 258).

*Makbara* es un teatro de la vida, donde por encima de todo brilla la palabra que es capaz de aglutinar tiempos, espacios e identidades. Solo la palabra contada puede hacer que la eternidad (sea tiempo medieval o posmoderno) coexista con la más breve duración.

**IV PARTE**  
**RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES**



*Opciones diversas pero cuyo objetivo común radica en la creación de un todo coherente en sus contradicciones y simétrico en sus asimetrías, aglutinante en su dispersión*  
(Goytisoló, 2015c: “La verdadera obra literaria no tiene prisa”).

## 9. ALGUNOS MOTIVOS RECURRENTE

Si la coherencia no es sinónimo de contradicción, la obra de Juan Goytisoló busca ser uno de sus ejemplos literarios más palmarios:

Por experiencia propia sé que la totalidad de mi obra novelesca está fundada en cierto número de contradicciones y ambigüedades, pero cualquier lector atento de la misma advertirá probablemente que ser contradictorio no significa en modo alguno pecar de incoherente. Al revés, la persistencia de determinadas contradicciones a lo largo de la obra de un autor puede ser un índice revelador de su profunda coherencia interna (Goytisoló, *Crónicas sarracinas*: 35-6).

Ángel García Galiano nos recuerda que: “No puede existir, nunca ha existido de hecho, una buena literatura sin una poética de la ficción asumida críticamente por el creador” (Galiano, 2004: 209). Y Manuel Ruiz Lagos (1992) nos pone en la pista en el caso de Goytisoló, advirtiéndole que se trata de un macrosistema narrativo, una unidad circular al proceso creativo iniciado en *Señas*. El escritor ha asumido plenamente la noción de mundo-texto y texto-mundo del posestructuralismo. Asimismo, destacan otras voces que demuestran conocer bien la obra del autor, como es el caso de Yannick Llored (2009a), Sánchez Ostiz (2001) y Elsa Dehennin (1989a) que la consideran también como un conjunto que responde a un camino de búsqueda y ambición intelectual trazado por el propio escritor (Dehennin, 1989a: 151). Lo cierto es que puede apreciarse una coherencia interna en el continuo literario del escritor, reconocido por él mismo cuando declara que no cambia de tema, sino de propuesta literaria (Goytisoló, 2008d: 74).

Aunque no es nuestra labor en este estudio, sí que hemos reservado un espacio para reparar en algunas de las recurrencias del autor, más allá de la pura formalidad. En esta última entraría una serie de recursos como la fragmentación o la inclusión frecuente de un discurso concatenado<sup>221</sup>. La concatenación produce un efecto apabullante de

---

<sup>221</sup> Como demuestra este viaje en autobús en *Makbara*:

[...] viejo cacharro pausado, flatuoso, asmático, jadeante, recorrido de sordos borborismos, lleno hasta las cachas de campesinas arrebujadas en toallas, con amplios sombreros de paja, borlas, serpentinatas, cintajos, rudimentarios tióvivos, entre cestas, envoltorios, bártulos, amedrentados

llenar el sujeto, una suma creciente similar al *horror vacui* del arte mudéjar, pero también puede verse en relación a su crítica del consumismo, a la que vincula muchas veces el turismo, “televisión, 600 y todas esas leches” (*Don Julián*: 132).

Las recurrencias en Juan Goytisolo tienen que ver, en gran medida, con su tendencia a la autorreferencialidad, a la que nos hemos referido a lo largo de este estudio. Reutilizar sus propios motivos, personajes o espacios es valorado por Elsa Dehennin en los siguientes términos: “Los textos de Juan Goytisolo suelen comportar no sólo su propio metatexto sino también sus paratextos” (Dehennin, 1989a: 150).

Así, por ejemplo, sus protagonistas suelen ser personajes solitarios que viven un periplo que puede transformarlos o no, y de los que da al lector buena cuenta. El que sean solitarios y periféricos también tiene que ver con la intención de marcar la diferencia, esto es, la disidencia: “El artista solitario es siempre fronterizo, transita entre culturas y lenguas, es coetáneo de poetas antiguos y medievales, vive en acronía perpetua” (Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*: 17). Emplea personajes proteicos o que realizan algún tipo de metamorfosis en *Don Julián*, *Juan sin tierra*, *Makbara*, *Paisajes*, *Virtudes*, *Cuarentena* (los ángeles Naquir y Muncar), *Semanas*, *Carajicomedia* y *Exiliado*; asimismo, se sirve de otros travestidos o de sexo cambiante (además del denominado género fluido en personajes y narradores), por ejemplo, en *Makbara*, *Virtudes*, *Semanas*, *Carajicomedia* y *Exiliado*. A este respecto, podemos añadir la personificación de aves porque, como se ha explicado, además de la “asamblea de aves humanizadas” (Ruiz Lagos, 1992: 94) de *Virtudes*, los pájaros se convierten en el símbolo de la ambigüedad por excelencia, como evidencian también *Cuarentena*, *Semanas* y *Carajicomedia*. Por otro lado, también tiende a incluir la presencia de un grupo de amantes de aspecto físico y procedencia geográfica determinados como es el caso de *Señas*, *Makbara*, *Virtudes* (no se concreta en ninguno en particular, pero hay

---

conejos, gallinas iracundas, niños dormidos, confusión de voces, despedidas, gritos, ronquidos alarmantes del motor, escandalosos cacareos, vaivenes, frenazos, sacudidas, paradas misteriosas, mareos, vómitos, salida y entrada de viajeros, control de policía, familias numerosas, forcejeo para ocupar los asientos, paisajes ilusos del atardecer, borricos inverosímilmente cargados, rebaños de ovejas y cabras, cultivos avarientos, chozas míseras, mujeres sentadas en la cuneta a la espera de una improbable resolución del destino, bocinazos, recuas de mula, feriantes de regreso del zoco, pastorcillos inmóviles como espantapájaros, hombres postrados para el azalá u orinando en cuchillas, crepúsculo indeciso, luz desgana y apática, sol exangüe a fuerza de desangrarse, violento despilfarro final, orgiástica agonía, antes de tramontar, sumirse, arrastrarlos a todos a la ruina, planicies huérfanas, sombras errantes, creciente opacidad, figuras desvalidas (*Makbara*: 112-113).

alusiones, como puede ser el ejemplo de los luchadores turcos), *Cuarentena*, *Sitio*, *Semanas*, *Carajicomedia* o *Exiliado*.

También se infiltra la presencia de personas reales de su entorno, como la madre ausente y la esposa junto a espacios que ha habitado (Barcelona, París, Tánger, y Marraquech) o a lugares a los que ha viajado, como muestra la recurrente Ciudad de los Muertos del Cairo. Esta última, además de constituir una de las experiencias más transcendentales, le proporciona continuas reflexiones sobre las fronteras entre la vida y la muerte. Así, al atardecer en la Ciudad de los Muertos Goytisolo escribe que “la diferencia entre vivos y muertos, paralelamente superpuestos en los mausoleos y esfuminados de modo gradual en la sombra, es una simple cuestión de tiempo y matiz” (Goytisolo, *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*: 98).

Por otros motivos, un territorio aludido frecuentemente es el de Albania, normalmente como ironía política: “¡Sí, a tres horas de vuelo de París, la sociedad revolucionaria, libre y democrática ha dejado de ser una hermosa quimera, una fantasía desbocada y se ha convertido en palmaria e innegable realidad!” (*Paisajes*: 66). La proyección de Albania y de los albaneses responde a una motivación real<sup>222</sup>. Por otro lado, sirve de ejemplo para otra isotopía goytisoliana: la denuncia de una civilización que se extingue. Ésta, bien pudiera ser la oteka de *Paisajes* o la que representa el kirghís de *Virtudes*, “testigo de la tragedia acaecida a sus hermanos de la taiga” (*Virtudes*: 126). Directamente relacionado con ello se encuentra la metáfora del virus infeccioso que adquiere diversas formas más o menos simbólicas en *Don Julián*, *Makbara*, *Paisajes*, *Virtudes*, *Cuarentena*, *Semanas* y *Carajicomedia*. El virus es polivalente y puede representar una enfermedad, la incursión de una comunidad foránea en un territorio o, incluso, la homosexualidad.

Sin duda otro de los espacios favoritos es el representado por el barrio parisino del Sentier y sus alrededores (*Makbara*, *Paisajes*, *Sitio*, *Carajicomedia* y evocado en *Exiliado*), que sirve no solo como lugar por el que deambula el personaje, sino como metáfora de la identidad a la que aspira dicho personaje y también de su concepto de obra artística: heterogénea, diversa y móvil. Recurre también a los cines, Rex o Louxor, en *Makbara*, *Paisajes*, *Sitio*, *Carajicomedia*, así como a los espacios subterráneos del

---

<sup>222</sup> “Mi interés por los albaneses se remontaba a unos años atrás; los exiliados turcos que a comienzos de los ochenta del pasado siglo me enseñaban amistosamente su lengua en el pequeño local de su asociación de la Rue d’Enghien era marxistas-leninistas proalbaneses, para quienes el régimen de Enver Hoxha encarnaba su ideal revolucionario impoluto y perfecto” (Goytisolo, *Obras Completas*, IV: 23).



metro o las alcantarillas. Las penumbras de los cines o los lavabos de las grandes estaciones como la de Gare du Nord son perfectas zonas de encuentro entre los amantes.

Dentro de los aspectos literarios, de entre sus obras podemos extraer abundantes nociones para una poética literaria y, a menudo, la propia obra nos va aportando pistas – a veces falsas- sobre su proceso creativo. Estas características metaficcionales son explicadas por María del Valle Manríquez:

Los escritores despojan al texto paulatinamente de sus máscaras, muestran la “cocina literaria”, el *modus operandi* del discurso, pero van más allá puesto que ahondan reflexivamente sobre el ser textual, desprendiéndolo de lo contingente: espacio, tiempo, estructura, personajes, trama, para aprehender la esencia de la escritura. No es extraño, por lo tanto, el hermetismo y la plurivalencia del ser textual (Manríquez, 2006: 176).

La tendencia a la metaficción en sus obras se hace progresivamente más intensa, y con ella pretende llamar la atención sobre la condición de obra de ficción y ahondar en la influencia cervantina. Esta exhibición de las costuras con las que se teje la ficción le lleva a exponer diferentes concepciones acerca de la creación literaria pero también una determinada concepción del género novela que no está exenta de su relación con otros géneros, lo cual permite una retroalimentación del género que lejos de agotarse se reafirma.

Junto a ello, el conjunto de sus textos responde también a los principios de dialogismo y polifonía. La polifonía, que puede verse como una evolución directa de las máscaras que empieza a usar en trilogía, a menudo toma forma de debates con los denominados *expertos*, personajes estereotipados al fin y al cabo. Éstos aparecen ya desde la sátira del Referendum de 1966 en *Don Julián* (223-4), y después en los ejemplos de debates en *Makbara*, *Cuarentena*, *Saga*, *Sitio*, *Semanas* y *Carajicomedia*. Llega un momento en que también la inclusión de especialistas en algunos casos sirve como anticipación a lo que la crítica opina de su obra (Levine, 1994: 105).

A su vez, el dialogismo también está representado por la intertextualidad, de la que, además, teoriza a menudo, como por ejemplo *Carajicomedia*:

Preparaba –o perpetraba– al parecer una novela –que el propio autor calificaba de armatoste, mamotreto o artefacto–, cuya realización le exigía muchas lecturas y años de trabajo. Una historia de la sexualidad a la luz de la doctrina católica por medio de un viaje por la lengua castellana desde la Edad Media hasta hoy [...].

«¿Es autobiografía o novela? ¿Hay argumento, episodios, personajes reales?»

El argumento es lo de menos, argüía de prestado el *père de Trennes*. Lo que nuestro común amigo pretende es disponer el oído a la escucha de las voces del pasado para apropiarse de ellas y convertirse en dueño y señor de su escritura, olvidándose de quienes bregan por serlo de la literatura y la vida literaria. La vitalidad de un artista se mediría así por su aptitud para asimilar las distintas corrientes literarias de la tradición en la que se inscribe al servicio de un proyecto original, vasto y ambicioso (¿no había escrito Eliot algo semejante?). Quien no dispusiera de este substrato o biblioteca diferida, jamais en rapport avec les combinaisons mercantiles (citaba a Mallarmé), se condenaba a vivir y desaparecer con su época... El *père de Trennes* dudaba no obstante de la viabilidad de la empresa, y yo también. Puestos a elegir entre Forster y Bajtín, me quedo siempre con Forster y sus razonables preceptos y pautas. Pero aguardaba la ocasión de discutir de ello con Juan (*Carajicomedia*: 20-21).

Este pasaje es clave para comprender mejor su poética ficcional. Por un lado, recoge la cita de T.S. Eliot que junto a otra de *El Quijote*, sirven de carta de presentación para *Semanas*<sup>223</sup>. También la noción de perpetrar novelas es utilizada por Goytisolo como sinónimo de su manera de escribirlas. Y, además de la alusión a teóricos de la literatura que hemos tratado aquí (especialmente Bajtín), el pasaje es un ejemplo de dos ideas importantes de nuestro estudio: la inclusión del *alter ego* del autor que lleva su mismo nombre y lo representa a través del filtro ficcional, y la discusión sobre géneros literarios particularizada en la novela y la autobiografía.

Pues bien, es innegable que la obra goytisoliana es autorreferencial, se autoinfluye y autoabastece continuamente. Esto también se hace evidente en la inclusión de sus grandes modelos literarios. Nos referimos a José María Blanco White, Luis Cernuda y Jean Genet, quienes influyen decisivamente en su actitud literaria desde el punto de vista ético. Los dos primeros son citados, pero también proyectados en algunos de sus personajes, como ya se ha visto. El caso de Cernuda es más peculiar. Su presencia es sobretodo textual. Aparece en sus artículos y ensayos<sup>224</sup> y también, como señala Aline Schulman, la influencia de Cernuda se aprecia a modo de paralelismo, a través de esa instancia desdoblada, el tú. Y es que a partir de *Señas* asistimos a un relato

---

<sup>223</sup> Esta cita, a la que ya nos hemos referido en el apartado 6.2.1., es la siguiente: “A ningún poeta, a ningún artista, cualquiera que sea su arte, le es dado alcanzar significado por sí solo. Lo que él significa, el modo de apreciarlo es la consideración de sus vínculos con los poetas y artistas muertos. No se le puede evaluar solo; hay que situarlo, para fines de comparación y contraste, entre los muertos” (T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*).

<sup>224</sup> “Albanio en el Edén”, 1982, por ejemplo, como ya se explicó en el apartado 2.2.2.

de iniciación a esto nuevo y el narrador, que empieza oscilando entre el tú y él, acaba desembocando al final en “la elección exclusiva del tú vocativo” (Schulman, 1988: 51).

Según José Romera Castillo, el *tú* en Luis Cernuda representaba “una voz más de su agónico existir”; esto es:

El poeta se desdobra [...] en una dualidad expresa: cara y cruz de una misma moneda. La segunda persona del singular le sirve para dos fines: uno, proyectar en ella pensamientos y vivencias de su propia experiencia; y otro, al dirigirse directamente al lector, el tú le sirve como anzuelo vigoroso para involucrar con mayor intensidad al partícipe de la comunicación (comunidad) poética (Romera Castillo, 1982: 286).

A este *tú* cernudiano ya nos referimos en el apartado 3.3.2.1. en el espacio dedicado al narrador. Sin embargo, la influencia del poeta da para mucho más. Algunas de sus huellas se perciben ya desde *Señas*, a partir de poemas como “La familia” o “Limbo”; e incluso el título provisional del libro se correspondía con el último verso de este último: “Mejor la destrucción, el fuego”. Éste fue cambiado a última hora por la cantidad de títulos parecidos sobre fuegos. El propio escritor ha dejado claro que no es que *Señas* no existiría sin Cernuda, pero sí que sería otra novela. También en el apartado 3.1.3.1 explicábamos la influencia del poema “Ser de Sansueña” y la *madrastra* sobre *Don Julián*, que reaparecerá en *Juan sin tierra*<sup>225</sup> y luego en *Paisajes* para titular una de sus secuencias narrativas<sup>226</sup>. El poema le parece apropiado a Goytisolo para componer la mirada hacia su país desde fuera, pero sintiendo la herida.

M<sup>a</sup> Carmen Porrúa ha advertido la presencia del “yo agazapado” y el cóncave fantasmal en Juan Goytisolo, perteneciente al poema de Cernuda “La familia” (*Como quien espera el alba*, 1941-1944); aparece en *Coto* en un pasaje paradigmático ya visto<sup>227</sup>, así como en *Reinos*<sup>228</sup> *Cuarentena*<sup>229</sup> y *Sitio*<sup>230</sup>.

Lo cierto es que hay más alusiones directas al poeta en *Reinos*, donde lo evoca expresamente y cita su “toda hiel sempiterna del español terrible” (*Reinos*: 62), perteneciente a su poema dedicado a Federico García Lorca, “A un poeta muerto”; del mismo modo que reaparece su alusión a Sansueña (131).

---

<sup>225</sup> Visto en nota en 3.1.4.1.

<sup>226</sup> “Ser de Sansueña” (*Paisajes*: 90-94). Visto en apartado 4.1.1

<sup>227</sup> “[...] de una sentencia dirigida a la postre contra sí mismo, contra su yo genuino inerme y agazapado” (*Coto*: 165). Secuencia completa vista en el apartado 3.3.2.1.

<sup>228</sup> “[...] llegar a las raíces de la muerte civil que te ha tocado vivir; sacar a luz demonios y miedos agazapados en lo hondo de tu conciencia” (*Reinos*: 357). Ya aludido en el apartado 3.4.1.

<sup>229</sup> “[...] presencia invisible, agazapada tras ellos” (*Cuarentena*: 156).

<sup>230</sup> “Alguien te espía, agazapado, por una mirilla abierta en las ventanas ciegas?” (*Sitio*: 182).

Igualmente, el poema “Diré cómo nacisteis” que abre su poemario *Los placeres prohibidos* (1931) también deja su impronta en *Reinos*<sup>231</sup> y muy explícitamente en *Semanas*<sup>232</sup>. En esta última novela planean los placeres prohibidos<sup>233</sup> durante todo el texto, como ya se advirtió en el apartado 6.2.4.

También nos hemos referido en la introducción a *Sitio* (apartado 6.1.1.) a la cita introductoria de Luis Cernuda perteneciente a “Díptico Español”, incluido en *Desolación de la Quimera* (1956-1962), título del último poemario del sevillano y que, a su vez, ya había aparecido en *Saga*<sup>234</sup>.

Por último y más recientemente, en el discurso de la recepción del Premio Cervantes 2014 (leído el 23 de abril de 2015) también dedicó un guiño a su poeta predilecto al utilizar la expresión “vientres sentados”<sup>235</sup>.

De igual forma, Goytisolo también suele emplear fórmulas o metáforas recurrentes para señalar la cosmovisión y poética ficcional que refleja en sus novelas. En cuanto a la primera, el universo celestinesco o de “ruido y furia”<sup>236</sup>, suele ser una constante, como podemos ver en algunos ejemplos de *Saga*, *Cuarentena* o *Telón*. Respecto a su poética, ya hemos dicho que en sus novelas abundan las reflexiones literarias, las cuales a menudo reivindican su ideal, basado en la originalidad:

*Como no te cansas de decir, la única moral del escritor, frente a la que no cabe recurso alguno, será devolver a la comunidad literario-lingüística a la que pertenece una escritura nueva y personal, distinta en todo caso de la que existía y recibió de ella en el momento de emprender su tarea: trabajar en lo ya hecho, seguir modelos aceptados es condenarse a la parvedad e insignificancia por mucho que el escritor consiga así el aplauso del público: la obra de quien no innova podría no existir sin que su desaparición afectara en nada al desenvolvimiento de su cultura (Reinos: 134).*

Con lo cual, esta exaltación de situarse fuera de las opresivas normas literarias representa su principal motivación: “frente al discurso, el contradiscurso: frente a la

---

<sup>231</sup> “[...] fue resultado de una porfiada voluntad de acercamiento a un modelo físico y cultural de cuerpo cuyo fulgor e incandescencia me guiaban como un faro” (*Reinos*: 267).

<sup>232</sup> “Horas después, al evocar el lance en el odioso decorado falangista de mi encierro, acudieron a mi memoria unos versos diamantinos de Cernuda, leídos y releídos años antes por mi *alter ego*. La sucinta verdad del poema me sobrecogió: una chispa de aquellos placeres podía destruir con su fulgor la opacidad del mundo” (*Semanas*: 75).

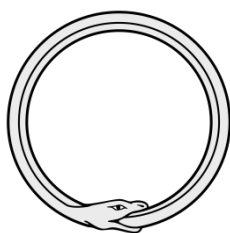
<sup>233</sup> “Su poesía es una musa al revés, musa perineal de los invertidos, versos enarenados de fealdad y desierto, jarana demagógica sin hálito poético, plebeyez sarpullida de granos, goces contra natura, placeres prohibidos...” (*Semanas*: 23).

<sup>234</sup> “[...] generaciones sacrificadas a ídolos de piedra, ilusiones perdidas, desolación, sí, desolación de la quimera!” (*Saga*: 46). Visto en 5.2.2.

<sup>235</sup> “Vientres sentados” es un poema no recogido en sus libros, publicado en abril de 1934, en el número 6 de *Octubre*. Ver Anexos.

<sup>236</sup> También en su artículo “Un universo de ruido y furia” (*El País*, 17/04/1999).

recuperación inevitable de lo nuevo y revulsivo, la parodia de lo normalizado o acotado con borreguilismo cortés” (*Reinos*: 135). Sin embargo, ya se ha explicado que esto no significa innovar por afán puramente rupturista, sino que se hace siempre teniendo la vista puesta en el pasado, por lo que su poética puede representarse bajo la idea de *ciclo*. Así, recurre a diferentes metáforas que utiliza en referencia a su quehacer literario, a menudo mediante figuras mitológicas. Por ejemplo utiliza en *Don Julián* a Sísifo y el Ave Fénix que sirven para apoyar ese renacer cotidiano del personaje, aunque condenado a repetir los mismos pasos; la serpiente donjulianesca sería un uróboro, que simboliza un ciclo eterno:



Después, recuperará a Sísifo en más novelas, como *Sitio* o *Cuarentena*. Pero, sin duda, si hay una metáfora mitológica especialmente recurrente es la de Penélope tejiendo por el día y destejiendo por la noche mientras aguarda el regreso de su amado Ulises. Aparece en *Paisajes*<sup>237</sup>, *Sitio*<sup>238</sup>, entre otras; y, así, podemos encontrarla ya en *Makbara* como perfecta metáfora de la literatura: “[...] vivir, literalmente del cuento : de un cuento que es, ni más ni menos el de nunca acabar : ingrátido edificio sonoro en de(cons)trucción perpetua : lienzo de Penélope, tejido, destejido día y noche : castillo de arena mecánicamente barrido por el mar” (*Makbara*: 219-220).

En definitiva, si bien se advierte una progresión en sus novelas, es decir, que se van añadiendo nuevos motivos o preocupaciones en su devenir literario, todo ello no se hace dejando de lado lo que ya ha hecho, sino llevándolo consigo. La trilogía sienta las bases de lo que hará después y no abandonará: la preocupación por la memoria y la identidad desde *Señas*, los personajes proteicos a partir de *Don Julián* y los recursos

<sup>237</sup>“La complejidad del ámbito urbano –ese territorio denso y cambiante, irreductible a la lógica y programación-, invita a cada paso a trayectos versátiles, que tejen y destejen, lienzo de Penélope, una misteriosa lección de topografía” (*Paisajes*: 160). Aquí aplicada al espacio.

<sup>238</sup> “Con paciencia y esmero, agrupas, distribuyes, armonizas las voces del coro en función de afinidades y divergencias. Concienzudo, metódico, procuras atar cabos sueltos, barrer cordoncillos y flecos reacios a tu experiencia y maña de coreógrafo, sin advertir que, al ligar uno de ellos, aflojas y deshaces el lazo de otro, que tejes y destejes y lo ganado en un día se pierde el siguiente: todo interrogante resuelto engendra preguntas frescas” (*Sitio*: 179-180).

metaficcionales que inicia en *Juan sin tierra*. Puede decirse que aprendió del formalismo ruso una significativa lección, que un texto no tiene sentido aislado, sino en correspondencia con otros, ya que se crea un sistema de significaciones que lo hace extrapolable al diálogo entre sus propios textos (Goytisolo, *Disidencias*: 195). Lección que aplica coherentemente:

De ahí, en fin, que sea tan difícil hablar de Goytisolo, de su obra, en general (y, sin embargo, tan difícil no hablar de su obra en general). Porque si bien llega a cuestionar y/o rechazar la linealidad, el orden cronológico, el desarrollo y la progresión, la identidad y la subjetividad coherentes, el reclamo de la realidad y el realismo, todo esto, aunque débilmente, persiste, marcando sus últimas obras, su obra última, con el paso del tiempo (Epps, 1999: 70).

Es también lo que B. Vauthier (2012) afirma cuando explica que el escritor nos invita y obliga a asimilar el conjunto de sus textos como uno solo en continuo movimiento.



*El auto-análisis se realiza siempre desde otro,  
aunque ese otro conjure su dispersión llamándose yo  
(Scarano, 2000: 695).*

## 10. CONCLUSIONES

En este apartado final recogemos las reflexiones que nos resultan más relevantes en relación a lo que se planteaba en la Introducción y que se derivan como resultado del trabajo aquí contenido.

En líneas generales, las obras analizadas nos sirven para conformar una poética del autor, contenida en ellas. Dicha poética se manifiesta de forma explícita e implícita en sus novelas y en su obra no ficcional.

Llegados a este punto, podemos considerar a Juan Goytisolo un escritor de fuerte compromiso ético y estético con la literatura, especialmente involucrado en la búsqueda de su originalidad. Ya vimos que esa originalidad no la concibe como novedad sin más, sino como una vuelta a los orígenes para entregar algo nuevo después. Siguiendo su propia terminología, Goytisolo intenta diferenciar claramente el *texto literario* del *producto editorial*.

Por otra parte, hemos advertido que sus obras se caracterizan por un uso muy consciente de los recursos literarios, con vacilaciones entre las categorías narrativas, con tiempos y espacios abolidos o nebulosos, con procedimientos metaficcionales, etc.

En particular, vamos a tener en consideración en estas conclusiones lo concerniente a la transgresión de géneros literarios; al juego entre narrador y personaje y sus efectos sobre el lector; y, finalmente, al autor y la identidad poliédrica resultante.



[...] las obras literarias más significativas del siglo XX  
son las que se sustraen a la tiranía de los géneros:  
son a la vez poesía, crítica, narrativa, teatro, etc.  
(Goytisolo, 1992: 356).

### 10.1. De la transgresión de géneros literarios.

Juan Goytisolo considera la literatura un campo abierto. Podemos suponer que su poética sobre los géneros se ha mantenido casi por completo en los mismos términos que la formulara ya por entonces en los textos de la trilogía. Esto es, desde que desarrolla un concepto de literatura concordante con la que cultivará a partir de entonces. Así, podemos leer parte de sus opiniones al respecto ya en 1975, a propósito de un ensayo de Octavio Paz, a quien admiraba profundamente como crítico:

[...] uno de los rasgos esenciales de la literatura de nuestro tiempo radica precisamente en la supresión de las aduanas y fronteras establecidas entre los géneros clásicos a favor de una producción textual descondicionada que los englobe y a su vez los anule: textos que sean a un tiempo crítica y creación, literatura y discurso sobre la literatura, y por consiguiente, capaces de contener en sí mismos la posibilidad de una lectura simultánea poética, crítica, narrativa (Goytisolo, 1975a, “Sobre conjunciones y disyunciones”: 679).

Hemos comprobado en este estudio que el autor mantiene un concepto bastante abierto en lo referente a la novela, pero también en su producción autobiográfica, por lo que sus textos memorialísticos son en parte canónicos y en parte ejemplos de la búsqueda de una nueva dirección. Así pues, sus novelas quieren desprenderse de las pautas tradicionales y, como él mismo explica, más que inventar situaciones, personajes o acciones, sus textos nacen como resultado de imaginar estructuras y formas discursivas, “agrupaciones textuales que se combinan conforme a afinidades electivas secretas, como en la arquitectura y las artes plásticas” (Goytisolo, 1992: 375). Por ejemplo, en *Virtudes y Cuarentena* adopta procedimientos del ámbito de lo poético, como son las repeticiones, los juegos simétricos o la búsqueda de un desarrollo espacial más que narrativo en algunas de sus obras, como *Juan sin tierra*; por lo que sus obras exigen una comprensión más allá de la novela de la causalidad<sup>239</sup>. Al mismo tiempo introduce la reflexión sobre lo

---

<sup>239</sup> Así lo explicaba Juan Francisco Ferré a propósito de *Saga*:

Goytisolo recurre a lo aprendido en sus lecturas sobre la indeterminación o el ‘indeterminismo’ cuántico para desarticular la cronología convencional, afirmar la instantaneidad discontinua y el anacronismo crónico en pro de una espacialización ‘no euclidiana’ del tiempo: así el relativismo de perspectivas y el desorden (o nuevo orden) cronológico, gracias a esta desconjuntada sintaxis del tiempo y la historia, configuran la

que se está escribiendo-leyendo, por lo que también encontramos ejemplos de novela-crítica, reflexiva sobre su propio papel literario<sup>240</sup> y ejemplos de metaliteratura, por supuesto. Que la novela beba de las fuentes de otros medios artísticos, culturales y comunicativos no solo no resulta inconveniente sino que parece necesario para su revitalización, por ello, muestra sus relaciones con el cine, la televisión o las nuevas tecnologías. El texto literario debe perseguir la libertad creativa, tal como afirma que aprendió de Cervantes a “acceder a la literatura a partir de la anomalía, situarse deliberadamente al margen de modas, corrientes y géneros” (Goytisolo, *Cogitus interruptus*: 180).

Pero, como decíamos, esta estimulación literaria no solo se produce en el género novela, sino que también actúa en su producción autobiográfica. En este sentido, Alicia Yllera ya señalaba que no solo la novela como género flexible es capaz de recibir y aportar influencias de/hacia otros géneros literarios o expresiones artísticas, sino que el traspaso también se produce en otros moldes como el autobiográfico; de modo que, la autobiografía permitió la renovación de la novela al introducir temas y personajes en el caso de la novela picaresca de los Siglos de Oro (Yllera, 1981). Goytisolo en sus novelas no solo absorbe elementos de la lírica o la crítica literaria, sino también de la escritura autobiográfica y viceversa. Esto se constata desde *Señas* en adelante y se entiende mejor si se tiene en cuenta que Goytisolo conocía bien la literatura francesa durante los años sesenta y setenta, con gran desarrollo del género.

En efecto, en sus novelas se mezcla la ficción y el contenido autobiográfico, puesto que reflejan cómo el autor “ha hecho de su vida un constante ejercicio de redefinición y libertad” (Pope, 2004: 197). Pero también ha sido capaz de hacer juego de esto, por lo que a veces introduce la metanarración para distanciarse en el relato (Martín Morán, 2001: 112).

Del mismo modo, si sus textos autobiográficos pudieran diferenciarse en algo de los escritos en clave de ficción es porque en la autobiografía establece un pacto de compromiso moral, no tanto en el sentido de la dicotomía verdad/mentira, sino en el de la búsqueda de autenticidad. Esto es, que muestra su experiencia vital sin pretender

---

cualidad verdaderamente revolucionaria de esta novela: su innovadora relación con el tiempo y la historia (presentando un nuevo concepto narrativo del presente y la actualidad en la clave de *instantaneidad* mediática) como crítica radical a la representación convencional del progreso, precisamente en el sentido alegórico de Walter Benjamin (Ferré, 2011a: 194-5).

<sup>240</sup> En su artículo “Novela, música y poesía” (2014) explica que hay que interpretar el poema como una sinfonía y incide en la necesidad de introducir el pensamiento crítico del lenguaje en la esfera de la creación poética y novelesca y viceversa.

escamotear y maquillar aspectos más vergonzantes, con el propósito de comprender y asimilar sus nuevos planteamientos vitales: sexuales, sociales y, por supuesto, literarios. A pesar de la clarividencia de sus planteamientos, el escritor tropieza con una serie de controversias inherentes al género autobiográfico que no duda en exponer e incluso en hacer literatura con ellas, como evidencian los ejemplos del *discurso bifurcado* que ya ha sido suficientemente analizado.

Pero, como ya sabemos, las obsesiones existenciales del escritor no se detienen en sus autobiografías, ni siquiera en su trilogía que centra el proceso de muerte y resurrección de un sujeto literario, sino que éste último acompañará ya siempre al escritor en cada una de sus aventuras literarias y siempre a medio camino entre lo biográfico y lo ficcional, algo así como una *auto-bio-ficción* con capacidad de reescribirse. Las conexiones entre los discursos autobiográficos y ficcionales en algunos casos dan como resultado ejemplos de lo que se ha denominado autoficción, siendo algunas incluso antecedentes de este tipo de escritura *de-generado* en moda, como advertía Manuel Alberca (2014). Es el propio Alberca el que en concreto valora las autoficciones como:

[...] la aceptación de los límites del yo, incluso la mediocridad, la mezquindad o el fracaso personal, se pueden expresar con un regodeo de autocomplacencia o mediante un tratamiento humorístico. Al fin y al cabo, el escudo de la ficción les permite esa vuelta por su biografía sin daño ni peligro para el personaje social; los protege de ir más allá de lo aconsejable, pues siempre entronca con una estrategia de estudiada salvación (Alberca, 2007: 280).

Advierte también que en el caso de escritores como Goytisolo no se acercan a esta modalidad literaria de manera convencional, a modo de hacer carrera literaria, sino bajo “una dimensión de la búsqueda de la verdad y de sí mismos a través de la escritura” (Alberca, 2007: 299). Ahora bien, sin rechazar este argumento, lo cierto es que Goytisolo practica la autoficción en su nivel más lúdico, no lleva a cabo una identificación profunda como pueda hacer en sus memorias; no lo necesita, puesto que para algo las ha escrito ya.

Pues de lo que se trata tal vez sea más que de una identificación, de un reconocimiento a partir de sus textos, para lo que sin cambiar de tema, cambia de propuesta literaria. Puede variar el tono, en una especie de deslizamiento narrativo a modo de Derrida, y puede escribir textos más serios, cómicos, o con el acento puesto más en la innovación formal o en cualquier otro aspecto; pero se trata en general de un conjunto de obras bastante compacto.

En definitiva, Juan Goytisolo vuelve a sus temas y cambia las formas porque ha asimilado que lo que hace al escritor más que sus temas, son sus formas. Conoce las fronteras y en lugar de romperlas, las transgrede, juega con ellas, las mueve, por lo que genera nuevas formas de atracción entre polaridades genéricas. De todo ello resulta esa literatura a la que prefiere denominar “impura y mestiza”, es decir, “fecundada por sus contactos y roces con el acervo universal. No hay así influjos unívocos ni fuentes exclusivas ni génesis: solo poligénesis, bastardeo, mescolanza, promiscuidad” (Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 56).

*Cuando la vida entra en la literatura se convierte  
a su vez en literatura y hay que juzgarla como tal*  
(Goytisolo, *Disidencias*: 186).

## **10.2. De narradores y personajes.**

Hemos visto que los personajes de Juan Goytisolo pueden ser indeterminados o proteicos y que mantienen una relación de identificación y/o distanciamiento basada en la ambigüedad. Es lo que Elsa Dehennin advertía cuando explicaba la literatura de Goytisolo como proceso en el que va ganando importancia el ‘discurso’ en detrimento de la ‘historia’. Esto es: “El hacer y el estar del personaje tradicional, persona psicológica, importa menos que el decir del narrador problemático, persona lingüística y formal, que actualiza su malestar en el acto de decir y de escribir” (Dehennin, 1989a: 150).

El estatus otorgado, pues, a sus personajes les permite esos cambios de máscaras en sentidos tan diferentes como se ha visto en el análisis de sus obras. Es lo que Martín Morán considera al referirse a la evolución de sus protagonistas hacia personajes sin cara, quienes “han sido liberados, como todo el discurso narrativo, de sus obligaciones referenciales, mediante lo que podríamos denominar un proceso de vaciado de sus características. No poseen conflictos internos, espesor psicológico; se definen, en general, por su marginalidad y rebeldía, por su oposición al orden moral vigente” (1987: 164). Así, en el nivel del discurso podemos encontrar personajes de género fluido y en el de la figuración personajes travestidos.

La figura del narrador-personaje predilecta de Goytisolo domina prácticamente la totalidad de la narración y en sentido inverso es dominado por ella, de modo que, por ejemplo, el tiempo predilecto es el subjetivo, correspondiente a la vivencia de éste, frente al cronológico de la narrativa tradicional.

Por otra parte, en esta figura se concreta mucho de la categoría autoral y también del Juan Goytisolo autobiografiado, de modo que las referencias personales toman forma de personajes: la madre, la esposa o el crítico/a literario que valora su estilo literario.

Por tanto, el protagonista goytisoliano encarna una “contradicción irresoluble”, en palabras de Martín Morán (2001: 111). Padece en carne propia el conflicto entre la univocidad y la multiplicidad, los muchos yos que habitan en cada uno de nosotros (de ahí que para algunos se sugiera que son esquizofrénicos). Y de entre todos ellos, Goytisolo apuesta por los bastardos, los desalmados, los desarraigados y excluidos. Porque todos están también dentro y fuera de nosotros, conviven a nuestro lado, en nuestro mundo

sordo y ciego ante las injusticias. La figura que narra y/o protagoniza con ironía sus relatos no tiene más remedio que ser mestiza, transnacional, multicultural y, por supuesto, mudéjar. Es lo que Carlos Fuentes decía refiriéndose a Goytisolo cuando consideraba que debíamos reconocernos en nuestra impureza: “impureza del lenguaje, impureza de la sangre, impureza del destino” (Fuentes, 2003). El mexicano valoraba muy positivamente que Goytisolo siguiera esa línea que reconocía que España no era España sin las culturas judía y musulmana, por lo que, por ejemplo, en *Paisajes* “el yo autoral, que es el yo personaje, se unen (se funden, se solidarizan) en el narrador, que es el autor-más-los-personajes. Goytisolo obtiene este resultado polifónico mediante el cruce de pronombres, el cruce de tiempos verbales y el cruce de culturas. El mestizaje de la forma se funde con el de la materia” (2003: 11). La diversidad del *otro* repercute, pues, en la interferencia entre el *yo*, el *tú* y el *él*; todos para conformar una y múltiple identidad de narradores y personajes.

En definitiva, libera al *otro* de la opresión de la Historia, condenada a repetirse, que ha reformulado sus mecanismos de persecución para seguir ejerciendo el poder de unos sobre otros. Es por ello por lo que sus personajes se rebelan en esa lucha, por lo que encarnan la más singular disidencia.

### 10.3. De (re)lectores.

En las últimas décadas del siglo XX tanto la estética de la recepción como la deconstrucción nos han legado aproximaciones que activaron nuevas formas de lectura. La estética de la recepción propuso la noción del carácter abierto del horizonte de significación del texto literario y gracias a algunos como Wolfgang Iser se pudo comprender aquello de “la estructura dialéctica de la lectura” (Stierle, 1987: 242); esto es, que la obra literaria “tiene dos polos, que podríamos llamar el artístico y el estético: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por el lector” (215). La deconstrucción, al reivindicar un papel primordial para el texto, redefinió el del autor y, consecuentemente, el del lector.

En el caso de Juan Goytisolo hemos podido apreciar que sus obras plantean retos de lectura, al sobreponer desde su escritura los preceptos de ambigüedad e ironía cervantinas, y seguir las enseñanzas de Genet para quien la dificultad es una cortesía del autor con el lector. Al lector capaz de asumir estos desafíos que presenta el texto lo ha denominado relector, porque está *obligado* a volver sobre él (Goytisolo, 2008c). Es para esta comunidad para la que escribe, para la que muestra continuas dicotomías entre imaginación y realidad y profundiza acerca de la irracionalidad del individuo. Bajo su concepción, si un texto ofrece resistencia y obliga a volver sobre él, el escritor puede sentirse satisfecho.

Ahora bien, esto tiene algunas implicaciones. La literatura por descontado no existiría sin la función de un lector o, como expresa Emilio Lledó: “Sin esa presencia del lector, jamás el escritor saldría de su silencio [...]. La escritura sin lector es ‘cosa’, objeto inexpresivo, realidad sin sustancia” (Lledó, 1992: 119). Por lo que ese papel tan relevante reservado para el lector le otorga la capacidad de discernir entre algo tan repetido aquí como la diferencia entre texto autobiográfico, novela o autoficción, por ejemplo. Es el lector el que lee de manera diferente, como advirtieron Philippe Lejeune y otros cuando explicaron el pacto de lectura. Por tanto, es el lector de Goytisolo, en última instancia, el que decide qué parte del escritor reserva para su biografía, su ficción o para ambas. No se trata de que toda la responsabilidad recaiga en el receptor, puesto que cualquier texto viene motivado por las propias necesidades del escritor, sino que también repercute en el lector que, si es avezado, encontrará un plus de transcendencia en su lectura.

En nuestro papel lector, principalmente, decidimos que la obra de este autor exige una lectura crítica, en paralelo con la escritura que la formuló. No se trata de rastrear cada una de las claves interpretativas del mismo, pero sí de saber que se trata de literatura muy deliberada y como tal hay que entenderla. Hay, por descontado, diferentes claves perdidas, múltiples lecturas laberínticas, pero eso no impide su lectura, sino que favorece aquella que pueda acumular los signos enigmáticos y (re)construir nuevos puzles. Marco Kunz lo tiene claro: “Las obras de Goytisolo no se leen sin un gran esfuerzo de decodificación cuyo fruto puede ser un placer intelectual intenso: exigen al lector (o más bien un relector tenaz) atento, lúcido, culto y paciente, capaz de desarrollar la maraña de alusiones, citas y niveles textuales múltiples” (Kunz, 1997b: 3).

Una vez asumido el desafío, el lector puede *beneficiarse*, como argumenta S. Black (2001), del acto político de disidencia que supone la ficción de Goytisolo; o bien, según J.F. Ferré, *engendrar* la virtualidad del reencuentro traumático con la alteridad”, es decir, “el yo se vuelve otro y abraza al otro que es el mismo y otro” (Ferré, 2007: 101).

El pacto que establece con el lector se basa en el espacio dialógico que establece entre el yo y el otro, en su continua alteridad. El diálogo resultará aún más fructífero con un lector abierto y tolerante, dispuesto a ser otro si lo desea. La literatura de Goytisolo camina hacia una concepción que reivindica la libertad a través de la literatura y esto se plasma en el papel del lector de manera significativa, ya que lo libera de su percepción automática y le obliga a ser consciente de más realidades, al mismo tiempo que le llama la atención sobre su papel activo dentro de la narración: “leer a Goytisolo es emprender un viaje, no de ida y vuelta, lineal y seguro, sino ese otro tipo de viaje que nos transforma y nos redefine como individuos” (Silvestre, 2008: 6).



*El Otro soy yo; es decir bajo la escritura borrada,  
el palimpsesto nos muestra una imagen impensable: la propia*  
(Goytisolo, *Crónicas sarracinas*: 71).

#### **10.4. Del autor y la identidad poliédrica.**

Que Goytisolo se ha convertido en el contenido de sus obras, entre otras muchas cosas, es algo sobre lo que hemos insistido casi desde el principio de este estudio. Cumple, así, unas de las máximas de Montaigne incluida en *Les Essais*: « Je suis moi-même la matière de mon libre ». Esta señal de identidad consistente en convertirse por sí mismo en temática y sujeto de sus libros que lo hace tan posmoderno (Jay, 1993: 17) asume, por otra parte, diversas formas de manifestarse. También representa la posmodernidad anunciada en la introducción porque ejemplifica la crisis del sujeto no solo como conflicto sino también como suma de identidades.

Escribir sobre sí mismo, según Inger Enkvist, no es algo que reserva solo para sus ficciones, sino que sus textos ensayísticos “contienen los mismos elementos idiosincrásicos” (Enkvist, 2002: 75). Pero, centrándose solo en sus novelas y autobiografías, Manuel Alberca hace notar la coherencia en las personalidades que va asumiendo. Así, en *Don Julián*, por ejemplo, “la encarnación de Juan Goytisolo en la figura de un conde Don Ju(li)án moderno, la figura del destructor de los mitos patrios y sus símbolos” (2007: 218). En sus novelas posteriores el escritor dibuja “la figura equívoca y ambigua de un personaje homónimo que representa la idea o el *desideratum* vital y creativo de su última etapa literaria” (218), recoge algunas de sus onomásticas (iniciales J.G., San Juan de Barbès, etc.) y se marcan también las contradicciones personales, sociales y políticas vividas por el escritor: “En cada texto de la etapa final, el resultado es diferente, pero igualmente significativo de la invención del artista, pues aborda un aspecto de la imagen mítica en la que el ‘autor-texto’ aspira a perpetuarse” (218).

Se ha observado también que toda su obra es una construcción intertextual, autorreflexiva y autorreferencial, como hemos visto de en el capítulo anterior, creándose continuas resonancias entre sus textos, no solo en sus novelas, también teniendo en cuenta sus ensayos (Levine, 2006: 817). Esto es lo que Alberto M. Ruiz Campos explica de la siguiente forma: “[...] el escritor homenajea o parodia sus fuentes, recupera sus propios textos y llega a establecer un macrotexto, galería de múltiples espejos en una propuesta novedosa, divertida, y original de escritura” (Ruiz Campos, 1998: 491). El escritor

proyecta su afán de totalidad, como persiguen algunas de sus obras<sup>241</sup>, y al mismo tiempo representa un microcosmos, como diría Lotman: “la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial” (Lotman, 1982: 270-1). La literatura permite una representación del espacio del mundo por medio de un espacio narrativo, aunque éste represente regiones de la propia personalidad, que será multidimensional y polimorfa. También ha sido entendida en conjunto por varios expertos en su obra, que valoran su catálogo de textos como llamado a un “proceso auto-generador” (Llored, 2009b:11); que crea un espacio propio en el que “el escritor escribe y rescribe [...], a manera de móviles o piezas de puzzle, su fragmentaria autobiografía ficticia, esto es, literaria” (Valcárcel, 2004: 172); que su escritura “es un proceso y no resultado” (Pope, 2004: 197). En suma, que destruye, construye y deconstruye una identidad literaria que se desidentifica justo cuando ha conseguido reconocerse en cada identidad. Esa identidad imaginaria es la que le confiere el apelativo de “hombre-texto” de Manuel Alberca (2015: 54) o de su vida en la escritura, de *escrivivir*, que diría Julián Ríos (Valcárcel, 2004: 172).

Una popular cita atribuida a G.B. Shaw refiere que la vida no trata sobre encontrarte a ti mismo, sino que la vida trata sobre crearte a ti mismo. Qué mejor manera de cumplir estos propósitos que el ámbito de lo literario. La literatura añade lo que no hemos podido vivir. El caso que nos ocupa pone uno de sus acentos en la creación bajo la categoría del autor, en juego permanente con el personaje y narrador como ya se ha visto, pero sin perder de vista que se trata de una función, que no coincide con el autor empírico. Como tal, esta categoría o función queda abierta a disolverse en el texto, a tematizarse, multiplicarse, reivindicarse. Toda su obra es en parte autobiográfica, aunque en sentido especial: el yo (*autos*), traslada su experiencia (*bio*) al texto, pero es la escritura (*grafé*) la que le permite asumir diferentes puntos de vista.

---

<sup>241</sup> Un ejemplo de ello lo constituye la secuencia narrativa “Paisajes después de la batalla” incluida en la obra homónima:

Desearías compilar, si dispusieras de tiempo, la totalidad de la memoria y conocimiento humanos desde el instante grandioso en que el cuadrúpedo se alzó sobre sus extremidades traseras hasta el momento en que, con la minutería pegada a tu pecho a la altura del corazón, te entregas a una vertiginosa y ya vana labor de lingüista. Quisieras abarcar en un lapso brevísimo la increíble variedad de credos, cultos, ceremoniales, costumbres, valores, ideas, sentimientos, obsesiones de los hombres y mujeres que te han precedido y te seguirán: entrar en su fuero interno y morada vital, comprender sus aspiraciones y anhelos, comulgar con su fe, sentir sus tristezas y alegrías; componer un libro abierto al conjunto de sus voces y experiencias, construido como un rompecabezas que sólo un lector paciente, con gustos de aventurero y etnólogo será capaz de armar (*Paisajes*: 276-7).

Y es que las particularidades de esa identidad resultante ya han sido más que esbozadas. Esta identidad es el resultado de una escritura *a la contra*. Desde las obras más ficcionales a las más autobiográficas, reclama la anomalía y consecuentemente se guía por el principio de libertad, manifestada en su huida “de todo esencialismo identitario” (Goytisolo, *Tradición y disidencia*: 17) y adquiriendo un compromiso ético y estético.

Entre tanto, los textos de Goytisolo sirven perfectamente para la polémica sobre el papel del autor en la literatura. Unos textos como los suyos, repletos de marcas autorales, si sitúan en el centro de la controversia entre la muerte, la resurrección o, mejor aún, la resignificación de la función o categoría autoral. Las novelas correspondientes a la década de los noventa son las que más ahondan en esa destrucción de la figura del autor, pero ya se ha visto que esa *desaparición* no es tan rotunda como se afirmaba al interpretar ciertos postulados de la deconstrucción. Algunos de sus objetivos son los que se han señalado para géneros como la autoficción, la reafirmación del autor y la reivindicación o derecho a representarse desde la invención. Goytisolo difuma las fronteras entre autor, narrador y personajes para dar la sensación de no tomarse en serio los límites de cada una de estas categorías. La categoría de autor cumple en Goytisolo muchas de las funciones a las que está destinado: heurística (se inventa), crítica o metadiscursiva, alética (al decir ficción), comunicativa, simbólica, transobjetual, y especialmente transautorial (totalizarse en un libro completo, en el sentido acumulativo de las obras). Por consiguiente, creemos que lo que mejor representa todo esto es la noción de *alter ego*, en su sentido etimológico de “el otro yo”, ya que encierra la esencia de su poética. No el real, repetimos, sino un signo autorial que posibilita diferentes significados. El *otro* es ese *tú* que puede ser el propio Juan Goytisolo y también tú, lector.

Así, el autor se hace en el texto, como sujeto y objeto, tal como hemos dicho, y carga su experiencia como escritor y lector. Y si habla sobre sí mismo, tiene que hacerlo de su pasado también, porque somos memoria. La tensión entre los polos memoria y ficción se resuelve en la autorreferencialidad: recuperar el pasado ficcional de ese sujeto en continua transformación. La memoria es entendida en sentido de pasado y eterno presente; no como almacén de recuerdos, sino como incidencia sobre la escritura.

Los *otros* somos los lectores porque la literatura también representa el desdoblamiento, no tanto la alteridad como opuesto a yoicidad, sino en el interior de cada uno. Repercute sobre el lector y amplía su realidad, ver al mismo tiempo las luces y las sombras, la comedia y la tragedia, el sueño y la vigilia o también, cómo no, la realidad del

carnaval. Así como entender también nuestro papel de víctima y verdugo de nuestra propia historia.

Al considerarse su carrera literaria como un proceso, resulta que esa identidad que se deriva de sus textos pasa de verse como concentración (conjunción de dualidades) a la dispersión (diseminación, multiplicación y proyección en laberinto). Por tanto, la identidad es múltiple, un organismo vivo, en la que puede haber metamorfosis de unos personajes en otros e incluso en otras formas o animales (el pájaro solitario o la cigüeña).

Reflexionar sobre la identidad implica deliberar sobre la diversidad cultural y sobre los problemas concernientes a las diferencias entre unos y otros. Juan Goytisolo nos demuestra que la heterogeneidad no es la excepción, sino más bien la norma; el equilibrio entre lo universal y lo singular es lo intercultural. Asume que la personalidad de su *alter ego* es disidente y esto se convierte en el centro generador de todas sus propuestas literarias. El espíritu rebelde está en los márgenes, desde allí cuestiona a éstos y a sus centros.

Al hacer literatura de estas cuestiones tiene que resolver esta ambigüedad y pluralidad en el texto. Vuelca ahí el desarraigo, la experiencia del exilio, que lo condicionará y sobre la que construirá su mundo. Parte de lo que significa el exilio en su relación con la literatura lo explica Tununa Mercado de la siguiente forma:

Exilio, extranjería, destierro, trashumancia, fuga, extrañamiento, la imagen que hermana estas situaciones es la de un vuelo o travesía hacia lo desconocido. Podría pensarse que a medida que la distancia crece y el tiempo corre lo que se deja atrás irá empequeñeciéndose, hasta ser un punto remoto en las brumas. Pero es tan intenso el poder de ruptura que tiene que desplazarse hacia otro lugar atravesando las puertas de la propia casa, ciudad o país, que ese acto, por sí solo, en su mismo enunciado, constituye la novela por excelencia: para narrar hay que irse, abandonar el sitio propio, saltar por encima del círculo de nubes y llamas en el que se está para entrar en otro mundo y allí, con un balbuceo al principio, buscar el modo de decir por primera vez lo que se ha perdido (Mercado, 2014: 25).

Ese salir de su espacio y de sí mismo y habitar en los márgenes le hace vivir entre culturas, entre Occidente y Oriente concretamente, lo cual trata de expresar en sus obras a través de muchas otras contradicciones paralelas (vida/muerte o realidad/ficción). La identidad de su sujeto representado es la de uno con doble vertiente epistemológica: la autobiografía que refleja la vida y la performativa que representa ficciones; es la recreación de un sujeto en el momento de la escritura. Y es que la ficción, como apunta Vargas Llosa, “nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la

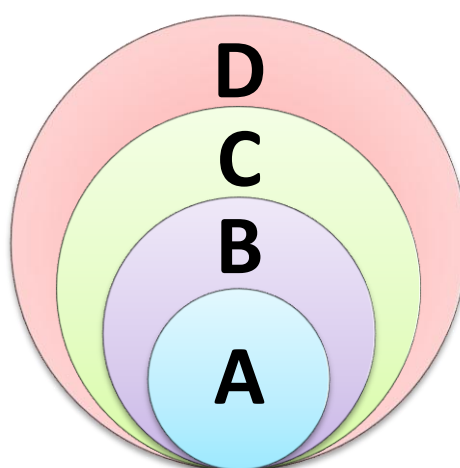
atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil” (Vargas Llosa, 2003).

Pues bien, si este sujeto se hace en los textos, lo hace con una identidad múltiple y fluida, para convertirse en un sujeto nómada<sup>242</sup>, mestizo, bastardo, apátrida, periférico, desalmado, desarraigado, excluido. Manifestado por medio de la paradoja, la hibridación, la transgresión, la traición a la tradición, la transfiguración, la contradicción, la renovación, el dinamismo. Es el representante de una cultura mestiza, plural, heterogénea, mudéjar; de un Babel de lenguas.

El sujeto se ve a sí mismo en la literatura y se completa. Puede hacerlo tras rechazar el sentido de identidad única, destruirla, deconstruirla y reconstruirla en su multiplicación y fragmentación (sí, en esta paradoja) mediante máscaras, la confusión de identidades, el desdoblamiento, los personajes polimorfos, proteicos, hiperbolizados, teñidos de transcendentalidad mística o autoconscientes de su ficcionalidad; y todo ello al tiempo que se emprende el viaje de la alteridad.

El escritor comprometido con el valor de la literatura cuenta con la posibilidad de tener varios *ethos*. La identidad de su figura autoral con proyección literaria va sumando capas a su piel, sean éstas provenientes de la memoria personal, de sus descubrimientos sobre el *otro* o también de las conexiones con su genealogía literaria.

- A. MEMORIA PERSONAL
- B. ALTERIDAD
- C. ÁRBOL DE LA LITERATURA
- D. A+B+C



---

<sup>242</sup> A este respecto, Jelica Veljovic, al analizar *Exiliado* y su protagonista situado en una galaxia lejana, opina que: “Quizás esta galaxia sea el último exilio del aturo, un espacio continuamente transfigurado y por lo tanto libre, una idea del ‘pensamiento viaje’ como diría Jacques Derrida, propugnando junto con Goytisolo una vida nómada” (Veljovic, 2014).

El sujeto es así un cuerpo, un caleidoscopio lleno de signos, creado durante la escritura o, como explicaba E. Said, tal vez así “el definitivo y quizá infinito objetivo de la escritura sea un Libro concebido como biblosistema, una especie de biblioteca activa cuyo efecto sea estimular la producción de formas de libertad disciplinadas y progresivamente actualizadas” (Said, 2004: 191). Es también su modelo de literatura y paralelamente de espacio ideal.

Con Goytisolo aprendemos que este sujeto puede proyectarse como una sombra o extensión de la propia personalidad o como reflejo de nuestras experiencias, temores y heridas; podemos darle un tratamiento grotesco con el que practicar el saludable ejercicio de reírnos de nosotros mismos; se nos permite completar sus cualidades a partir de personajes de la Historia y la Literatura con los que fusionarlo, impregnando con sus rasgos vitales y literarios a nuestro protagonista; también nos está permitido despertarle del sueño de la ficción y constatar que su identidad es caleidoscópica y está compuesta de retazos de la vida y la imaginación; se le puede situar en espacios y fronteras velados para el ser humano como el de la muerte, porque los seres ficticios no entienden de restricciones de la Física; e, incluso, podemos romper las diferencias entre territorios y, al mismo tiempo, aunar las características del hombre medieval y el posmoderno al ligar a los personajes más excéntricos en nuestra representación identitaria.

La ficción vista sin elementos que la constriñan cumple en Goytisolo objetivos respecto de la realidad: cuestionar nuestro entorno y liberarnos de ciertos condicionamientos (*Trilogía*); poner la realidad en perspectiva (*Paisajes* y *Exiliado*); empatizar con los otros (*Virtudes*, *Saga*, y *Carajicomedia*); completarnos a través de la ficción (*Sitio* y *Semanas*); asumir la complejidad del mundo (*Makbara*) o consolarnos ante el dolor y salvarnos de la desesperación (*Cuarentena* y *Telón*). No obstante, tampoco duda en recurrir a la escritura autobiográfica cuando necesita mostrar su yo más auténtico, y reconciliarse con su pasado y consigo mismo; es así como cumple con su imagen pública y privada al mismo tiempo. Y todo esto, que está en sus textos, busca reflejarse en un lector porque leer a Goytisolo “es casi siempre enfrentarse a uno mismo” (Pope, 2007: 99); como un espejo que trata de devolvernos reflejada nuestra imagen, aunque a menudo nos cueste encontrarla perdida entre todos los condicionamientos del mundo en el que nos ha tocado vivir.

En fin, el nuevo paradigma inaugurado por el escritor en los sesenta es una búsqueda y conquista de la subjetividad que atañe al autoconocimiento. Conforma un imaginario propio y lo expresa mediante una –pero no unívoca- identidad. Ésta es el resultado de reflejar diferentes relaciones y combinaciones entre los usos literarios de la memoria y la ficción, como anunciábamos en los objetivos de la investigación. Cuando la realidad no es suficiente, necesitamos de la literatura para reconstruir las diferentes caras de un único personaje, poliédrico en definitiva, el escritor que redacta los textos, el autor.

**IV PARTE**  
**BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS**





## 11. BIBLIOGRAFÍA DE JUAN GOYTISOLO

### 11.1. Ediciones utilizadas para el *corpus*.

- *Señas de identidad*. Madrid: Alianza, 2009 (1ª ed. México, Joaquín Mortiz, 1966).
- *Don Julián*. Madrid: Cátedra, 2004<sup>243</sup> (1ª ed. *Reivindicación del conde don Julián*, México: Joaquín Mortiz, 1970).
- *Juan sin tierra*. Barcelona: Seix Barral, 1977 (1ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1975).
- *Makbara*. Barcelona: Seix Barral, 1983. (1ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1980).
- *Paisajes después de la batalla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997 (1ª ed. Barcelona: Montesinos, 1982).
- *Coto vedado*. Madrid: Alianza, 1999 (1ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1985).
- *En los reinos de taifa*. Madrid: Alianza, 1999 (1ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1986).
- *Las virtudes del pájaro solitario*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- *La cuarentena*. Madrid: Alfagura, 1999. (1ª ed. Madrid: Mondadori, 1991).
- *La saga de los Marx*. El Aleph: Barcelona. (1ª ed. Madrid: Mondadori, 1993).
- *El sitio de los sitios*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- *Las semanas del jardín*. Madrid: Alfagura, 1997.
- *Carajicomedia*. Seix Barral: Barcelona: 2000.
- *Telón de boca*. Barcelona: El Aleph, 2003. 2ª ed.
- *El exiliado de aquí y allá*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 2008.

---

<sup>243</sup> Con la incorporación de cambios hechos por el autor.

## 11.2. Otras obras cotejadas

*El furgón de cola* [1967]. Barcelona: Planeta, 2001.

“Prólogo a la obra inglesa de Blanco White” [1972]. *Obra inglesa de Blanco White*.  
Madrid: Alfaguara, 1999.

*Disidencias* [1977]. Madrid, Taurus, 1992.

*Crónicas sarracinas* [1982], Madrid: Alfagura, 1998.

*Aproximaciones a Gaudí en Capadocia. Visiones del mundo islámico* [1990],  
Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.

*Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje a la barbarie*. Madrid, Aguilar, 1993.

*El bosque de las letras*, Madrid: Alfaguara, 1995.

*De la Ceca a la Meca*. Madrid: Santillana, 1997.

*Cogitus interruptus*, Barcelona: Seix Barral, 1999.

Con Günter Grass: *Diálogos sobre la desmemoria, los tabúes y el olvido*. Barcelona,  
Galaxia Gutenberg, 1999.

*Pájaro que ensucia su propio nido*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de  
Lectores, 2001.

*Tradición y disidencia* [2002], Madrid: FCE, 2003, 2ª ed.

*Trilogía de Álvaro Mendiola*. Prólogo Santos Sanz Villanueva y Semblanza o epílogo  
de Carlos Fuentes. Barcelona, RBA, 2012.

*Memorias*. Barcelona: Península, 2002.

*Belleza sin ley*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

GOYTISOLO, Juan y Sami NAÏR (2000): *El peaje de la vida. Integración o rechazo de la  
emigración en España*. Madrid: Aguilar.

(2005): *Obras Completas I: Novelas y ensayo (1954-1959)*. Barcelona: Galaxia  
Gutenberg / Círculo de Lectores.

(2006): *Obras Completas II: Narrativa y relatos de viaje (1959-1965)*. Barcelona:  
Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

(2005): *Obras Completas III: Novelas (1966-1982)*. Barcelona: Galaxia  
Gutenberg/Círculo de Lectores.

(2007): *Obras Completas IV: Novelas (1988-2003)*. Barcelona: Galaxia  
Gutenberg/Círculo de Lectores.

(2007): *Obras Completas V: Autobiografía y viajes al mundo islámico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

(2007): *Obras Completas VI: Ensayos literarios (1967-1999)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

(2010): *Obras Completas VIII: Guerra, periodismo y literatura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

### 11.3. Artículos consultados

(1975a): "Sobre *Conjunciones y disyunciones*", *Revista Iberoamericana*, XLI-91: 169-175. En *Revista Iberoamericana*, LXVIII-200: 679-685.

(1975b): "Declaración de Juan Goytisolo", en Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 137-143.

(1976): "El novelista: ¿crítico practicante o teorización de fortuna?", *El viejo Topo*, extra/6: 40-44.

(1977): "Larra o el ave fénix", *El País/Cultura*, 26/02/1977.

(1980): "Por qué he escogido vivir en París", *El País/Opinión*, 26/12/1980.

(1982a): "Albanio en el Edén", *El País/Opinión* 05/01/1982.

(1982b): "El territorio del poeta", *Quimera*, 16: 8-16.

(1982c): "Sobre literatura y vida literaria", *Quimera*, 23: 16-21.

(1983): "La literatura española y su imagen", *El País/Opinión*, 01/11/1983

(1984): "Abandonemos de una vez el amoroso cultivo de nuestras señas de identidad", *El País*, 10/04/1984

(1986): "Ser de Sansueña", *El País/Cultura*, 15/03/1986

(1990a): "Prólogo", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, p. 11.

(1990b): "París, ¿capital del siglo XXI? ", *El País/Opinión*, 27/10/1990

(1992): "¿Un mundo sin contemplativos ni poetas?", *El País/Opinión*, 22/01/1992

(1993a): "Lectura y relectura", *El País*, 19/03/1993. Aparecido primero en *Lectura y relectura*. Conferencia pronunciada en el Centro Cultural 'Bancaja', 12 diciembre 1991, edita Bancaja, Valencia, 1992, pp. 7-13. Luego en *El bosque*

(1993b): "Sarajevo 1993", *El País/Opinión*, 19/05/1993.

- (1993c): "La sinfonía de 'Los adioses'", *El País*, 9/9/1993.
- (1994a): "La burguesía es ahora tan voraz como siempre", *Cambio 16*, 1158: 20-21, 31/01/1994.
- (1994b): "Bosnia", *El País/Opinión*, 11/07/1994.
- (1995): "Experiencia mística, experiencia poética", en M<sup>a</sup> Teresa Hernández Fernández (ed.): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, pp. 109-116.
- (1996): "La herencia de Cervantes", *El País*, 08/01/1996.
- (1997a): "El 98 que se nos viene encima", *El País/Opinión*, 27/05/1997.
- (1997b): "Literatura compacta y petrificada", *El País*, 16/08/1997.
- (1999): "Un universo de ruido y furia", *El País*, 17/04/1999.
- (2000a): "Las mil y una noches de Xemáa el Fna", *El Correo de la UNESCO*, 12: 34-36.
- (2000b): "¡Regatas de pateras! ", *El País/Opinión*, 27/08/2000
- (2001a): "Vamos a menos", *El País*, 10/01/2001.
- (2001b): "Contra una lectura anémica de nuestra literatura: a propósito de *Queer Iberia*", *ABC Cultural*, 10/02/2001.
- (2001c): "Blanco White y la desmemoria española", *El País/Cultura*, 05/06/2001.
- (2002a): "El testimonio poético de Jean Genet", *El País/Babelia*, 10/01/2002.
- (2002b): "Presencia de Cernuda en *Señas de identidad*", en James Valender (ed.): *Entre la Realidad y el Deseo: Luis Cernuda, 1902-1963*. Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 33-35.
- (2002c): "Ejemplaridad de Octavio Paz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 627: 67-74.
- (2002d): "Un intelectual libre" (Presentación) en Edward W. Said: *Orientalismo*. Madrid: Debate.
- (2003a): "Convivencia con el Islam", *Revista de Occidente*, 263: 7-17.
- (2003b): "Paisajes después de la batalla", *El País/ Opinión*, 03/04/2003.
- (2003c): "Guy Debord y la Internacional Situacionista", *El País/Opinión*, 01/07/2003.
- (2004a): "La confabulación del azar", *El País/Babelia* 11/09/2004
- (2004b): "Una belleza no sólo física", *El País/Cultura*, 29/12/2004.
- (2005a): "¿Quijotitos a mí? ", *El País/Babelia*, 15/01/2005.
- (2005b): "Cuatro años después", *El País/Opinión*, 28/01/2005.
- (2005c): "Pedir la luna en Cuba", *El País*, 24/02/2005.
- (2005d): "Masjádov en la aldea Tolstói", *El País/Opinión*, 15/03/2005.

- (2005e): "La belleza del físico mundo, los horrores del mundo moral", *El País/Opinión*, 10/04/2005.
- (2005f): "Muerte y resurrección", *El País/Cultura*, 27/04/2005.
- (2005g): "Defensa de Cervantes contra sus admiradores y olvidadizos", *Claves de Razón Práctica*, 154: 4-7.
- (2005h): "El bien más precioso", *El País/Opinión*, 07/09/2005.
- (2005i): "París después de la batalla", *El País/Opinión*, 25/11/2005
- (2005j): "Antonio Soriano y la Librería Española de París", *El País/Opinión*, 12/12/2005
- (2006a): "Almería en el recuerdo", *El País/Opinión*, 25/06/2006
- (2006b): "El palimpsesto de la Historia", *El País/Cultura*, 13/10/2006.
- (2006c): "Instantáneas de la España de hoy", *El País/Opinión*, 19/10/2006.
- (2006d): "Miradas prismáticas a la Guerra Civil", *El País*, 15/12/2006.
- (2007a): "Ella" [1996]. En Juan Goytisolo: *Obras Completas V. Autobiografía y viajes al mundo islámico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 609-615.
- (2007b): "Günter Grass y sus jueces", *El País/Opinión*, 08/09/2007.
- (2007c): "La fractura lingüística del Magreb", *El País/Opinión*, 24/09/2007.
- (2007d): "Homenaje a Ruido Ibérico", *El País/Opinión*, 06/11/2007.
- (2008): "Polvo y cenizas", *El País/Opinión*, 27/07/2008.
- (2009a): "La santidad de Genet", *El País*, 03/01/2009.
- (2009b): "Moriscos, la historia incómoda", *El País/Cultura*: 15/03/2009.
- (2009c): "Sus vidas, no sus obras", *El País/Opinión*, 07/05/2009.
- (2009d): "Don Cigüeñón y el cigoñino", *El País/Opinión*, 15/06/2009.
- (2009e): "El dulce señuelo de la inmortalidad", *El País/Opinión*, 31/08/2009.
- (2009f): "El contubernio literario de Formentor", *El País/Babelia*, 19/09/2009.
- (2009g): "La soledad de Américo Castro", *El pensamiento de Américo Castro. La tradición corregida por la razón; Congreso Internacional, 14 al 16 de octubre de 2009, Salón de Actos de la Biblioteca Nacional*. Web. [Consulta 10/02/2015].  
 <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/academia\\_mexicana\\_de\\_la\\_lengua/obra-visor-din/el-pensamiento-de-americo-castro-la-tradicion-corregida-por-la-razon--0/html/>](http://www.cervantesvirtual.com/portales/academia_mexicana_de_la_lengua/obra-visor-din/el-pensamiento-de-americo-castro-la-tradicion-corregida-por-la-razon--0/html/>)
- (2010a): "Vejez, exilio y obra tardía", *El País/Opinión*, 06/03/2010.

- (2010b): "Je est un autre", *El País/Opinión*, 16/05/2010.
- (2010c): "Religiones, ideologías, homosexualidades", *El País/Opinión*, 05/10/2010.
- (2010d): "Nuestra filiación cervantina", *El País/Cultura*, 27/10/2010.
- (2011a): "Que todos fuéramos arrepentidos" (31/01/2011) *Revista Ñ Clarín*. Web. [Consulta 04/02/2015].  
<[http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Goytisolo\\_sobre\\_Stalin\\_0\\_418758323.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Goytisolo_sobre_Stalin_0_418758323.html)>
- (2011b): "Para una cultura más asequible y amena", *El País*, 10/07/2011.
- (2011c): "Mi primera confesión", *El País*, 23/08/2011.
- (2012a): "Prisionero de la obra escrita", *El País*, 2/09/2012.
- (2012b): "Un epistolario de obligada lectura", *El País*, 22/09/2012.
- (2012c): "Las nieblas del Estrecho ocultaban la vista de la península. ¡Apátrida al fin!" (23/12/2012)
- (2013a): "Amazonia verbal", 02/03/2013.
- (2013b): "Manipulaciones identitarias", *El País*, 23/06/2013.
- (2014a): "Contra el monólogo a dos voces", *El País*, 19/01/2014.
- (2014b): "Críticos de alquiler", *El País*, 22/02/2014.
- (2014c): "De la ficción a la Red", *El País*, 16/03/2014.
- (2014d): "De nuevo en el furgón de loca", *El País*, (30/05/2014)
- (2014e): "Novela, música y poesía", *El País/Opinión*, (25/11/2014).
- (2014f): "Las antinovelas", *El País/Babelia*, 01/12/2014.
- (2015a): "Mis años de profesor: viejas historia de El Village", *Sociocriticism*, XXX, 1-2: 133-138.
- (2015b): "Queremos tanto a Cuba", *El País/Opinión*, 18/01/2015.
- (2015c): "La verdadera obra literaria no tiene prisa", *El País/Opinión*, 21/04/2015.
- (2015d): "A la llana y sin rodeos". Discurso íntegro de Juan Goytisolo en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes, *El Cultural*, 23/04/2015.
- (2015e): "Lo que ya no es noticia", *El País/Opinión*, 11/10/2015.

#### 11.4. Entrevistas

- (1975): "Una reivindicación". Claude Couffon. Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 117-120.

- (1976): "Juan Goytisolo-1975". José A. Hernández e Isabel C. Tarán. *MLN*, 91.2: 337-355.
- (1977a): "Entrevista a Juan Goytisolo o la heterodoxia consciente". César Antonio Molina y Luis Suñen. *Ínsula*, 367: 4.
- (1977b): "Desde *Juan sin Tierra*. Entrevista con Juan Goytisolo". Julián Ríos. En *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos, pp. 7-25.
- (1978): "Juan Goytisolo: ni dios ni amo". Ernesto Parra. *El viejo Topo*, 26: 26-31.
- (1982a): "Juan Goytisolo: la creación literaria como liberación". Milagros Sánchez Amosí. *Ínsula*, 426: 4.
- (1982b): "Fragmentos de una charla con Juan Goytisolo". Jesús Lázaro. En Jesús Lázaro (ed.): *Juan Goytisolo*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 151-155.
- (1986): "La penúltima transgresión de Juan Goytisolo". José Luis Carrascosa. *ABC Suplemento 'ABC literario'*, 1/11/1986, pp. VIII-X.
- (1988): "Regreso al origen". Miguel Riera. *Quimera*, 73: 36-40.
- (1992): "Entrevista a Juan Goytisolo" [1975] Julio Ortega. En Juan Goytisolo: *Disidencias*, pp. 353-396.
- (1993): "Muerte, erotismo y espiritualidad: entrevista con Juan Goytisolo". Javier Escudero. *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVII-1: 123-139.
- (1998): "Nacionalidad cervantina". Wolfram Eilenberger, Haukur Ástvaldsson y Francisco Herrera. *Espéculo*, 11. Web. [Consulta: 10/08/2015] <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/jgoytiso.html>>
- (2000): "Si me asomo al próximo milenio, será con periscopio y por poco tiempo". Armando G. Tejeda. *Babab*, 0. Web. [Consulta: 11/04/2013] <[http://www.babab.com/no00/juan\\_goytisolo.htm](http://www.babab.com/no00/juan_goytisolo.htm)>
- (2001): "En el papel del otro: sobre la obra y hechos de Juan Goytisolo". Mustafá Akalay Nasser y José Antonio González Alcantud. *Fundamentos de Antropología*, 10-11: 215-221.
- (2002): "Encuentro con Juan Goytisolo". Aránzazu Sarria Buil. *Migraciones y Exilios*, 3: 171-189.
- (2004): "La mirada de la periferia". Samuel Serrano e Inmaculada García Guadalupe. *Cuadernos hispanoamericanos*, 653-654: 199-210.
- (2005a): "Entrevista" [1967] Emir Rodríguez Monegal. En Juan Goytisolo: *Obras Completas III. Novelas (1966-1982)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 1051-1074.



- (2005b): "Lo peor a lo que puede llegar una sociedad es creerse el ombligo del Mundo". Larbi El Harti. *Liberation*, 11/02/2005. Web. [Consulta: 10/12/2014].  
<<http://www.marruecosdigital.net/goytisololo-peor-a-lo-que-puede-llegar-una-sociedad-es-creerse-el-ombligo-del-mundo/>>
- (2006): "*Las mil y una noches* abre una galaxia de relatos en Europa". Mariano de Santa Ana. *Revista de Occidente*, 298: 112-121.
- (2007): "Conversación de conversaciones con Juan Goytisolo". Andrés Sorel. *República de las Letras*, 103: 5-26.
- (2008a): "No me importan mis descendientes; me importan mis antepasados junto con los que conformo el árbol de la literatura". Sofía Tirados González. *Espéculo*, 39. Web. [Consulta: 10/06/2015].  
<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/goytisololo.html>>
- (2008b): "Algo personal". Nuria Azancot. *El Cultural*. Web. [Consulta: 10/08/2011]  
<<http://www.elcultural.com/revista/letras/El-exiliado-de-aqui-y-alla/23780>>.
- (2008c): "La literatura es el dominio de lo raro". Javier Rodríguez Marcos. *Babelia. El País*, 30/08/2008.
- (2008d): "Parodia de los ruidos del tiempo. Charlando con Juan Goytisolo". Miguel Riera. *El viejo topo*, 251: 73-77.
- (2008e): "Todo arte brota de la contradicción. Si se tiene todo claro, no se escribe". Eduardo Castro. Aurelio Loureiro. *Mercurio*, 105: 11-12.
- (2010): "Juan Goytisolo o la bendición del exilio". Javier Fresán. *Clarín*, 15. 86: 47-55.
- (2011): "La vejez es una época envidiable". Rosa Mora. *El País/Cultura*, 19/01/2011.
- (2015): "En la literatura todo es anacrónico. Entrevista a Juan Goytisolo. Premio Cervantes 2014". Isabelle Touton. *Pasavento*, III. 2: 237-245.

## 12. BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA CONSULTADA

- AAVV (1990): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- AAVV (1977): *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos.
- AAVV (2004): "Experiencias de lectura. Cuestionario", *Quimera*, 240: 22-26.
- ABBOUSHI DALLAI, Jennie (1999): "Estética y política de la traducción: El acto de pasar de *Makbara*". *Quimera*, 179: 35-39.
- ACEBES ARIAS, Álvaro (2013): "Mitos y tópicos en torno al peligro de leer", *Tu lectura* (Universidad de León). Web. [Consulta: 05/05/2015] <<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/3006/Mitos%20y%20t%C3%B3picos%20en%20torno%20al%20peligro%20de%20leer.pdf?sequence=1>>
- ADRIAENSEN, Brigitte (2007): *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000): arabescos para entendidos*. Madrid: Verbum.
- (2009): "Juan Goytisolo en diálogo con Cervantes y Borges: un ensayo de lectura", en Brigitte Adriaensen y Marco Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*. Amsterdam: Rodopi, pp. 259-277.
- ADRIAENSEN, Brigitte y Marco KUNZ (eds.) (2009): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*. Amsterdam: Rodopi.
- AGUADO, Txetxu (2001): "Máquinas ontológicas y políticas en Juan Goytisolo", *Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, 1: 8-21.
- (2004): *La tarea política. Narrativa en la España posmoderna*, Madrid: El Viejo Topo.
- AGUINAGA, Luis Vicente de (2001) "El empujón a medianoche. Coerción ideológica y escritura subjetiva desde Paisajes después de la batalla", en Annie Bussièrre-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 183-192.
- (2007): "Juan Goytisolo, poeta", *República de las Letras*, 103: 130-132.
- (2009): "La intimidad y la distancia: sobre la reconciliación de Juan Goytisolo con Barcelona en *El sitio de los sitios*, *Carajicomedia* y *El lucernario*" en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*. Amsterdam: Rodopi, pp. 69-86.

- AGUIRRE, Joaquín M<sup>a</sup> (1998): "Un círculo de lectores. *Las semanas del jardín*", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 8. Web. [Consulta: 11/12/2013] <<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/semanas.htm>>
- AGUSTÍ FARRÉ, Anna (2006): "Autobiografía y autoficción", *Garoza. Revista de la Sociedad - Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 6: 9-18.
- AL-JATIB, Ibrahim (2007): "Las semanas del jardín. Miseria de la historia y esplendor de la novela", *República de las Letras*, 103: 108-114.
- ÁLAMO FELICES, Francisco (2006): "La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas", *SIGNA*, 15: 189-213.
- ALBERCA, Manuel (1996a): "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1: 9-18.
- (1996b): "¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales", en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.): *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas VI. Murcia, 21-24 noviembre 1994*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 175-183.
- (2004a): "La inyección autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción", en Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, pp. 235-256.
- (2004b): "Jugársela en vida", *Quimera*, 240: 14-17.
- (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2010): "Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día", en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r) ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 31-49.
- (2014): "De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 766: 107-121.
- (2015): "Juan Goytisolo: de Sarriá a Xemáa-El-Fná", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 776: 48-57.
- ALBERCA, Manuel; Alberto RUIZ CAMPOS y Manuel RUIZ LAGOS (1993): *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*. Sevilla: Grupo de Investigación PAI.
- ALBERT ROBATTO, Matilde (1978): "Juan Goytisolo: destrucción y creación del lenguaje", *Boletín AEPE*, 19: 57-66.

- ALCALAY, Ammiel (1999): "Sobre la poética de Juan Goytisolo", *Quimera: Revista de Literatura*, 179: 31-34
- ALMELA, Margarita (1996): "A vueltas con la historia: *La saga de los Marx*, de Juan Goytisolo", en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.) (1996): *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor, pp. 127-134.
- ALONSO, Álvaro (ed.) (1995): *Carajicomedia*. Archidona (Málaga): Aljibe.
- ALSINA, Jean (2001): "L' auteur de *Las semanas del jardín* de Michel Foucault a Juan Goytisolo", en Annie Bussière-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 147-159.
- ALTISENT, Marta E. (2006): "El poso de la tradición: *La Carajicomedia* de Juan Goytisolo o un kamasutra homotextual", en José Ignacio Díez y Adrienne L. Martín (eds.): *Venus Venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, I, pp. 241-265.
- AMELL, Samuel y Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (eds.) (1988): *La cultura española en el Posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura. 1975-1985*, Madrid: Playor.
- ANDERSON, Perry (2000): *Los orígenes de la posmodernidad* [1998]. Trad. Luis Andrés Bredlow. Barcelona: Anagrama.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2004): "Mitos e imágenes de la migración en la literatura española contemporánea", *Actas XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 Julio 2001*, Vol. 3: 53-63.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, Marco KUNZ e Inés D'ORS (2002): *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum.
- ÁNGELES, José (2006): *Narraciones imposibles. Juan Goytisolo. Narrativa (1966-1975)*. Bern: Peter Lang.
- ANGOSTO MARTÍNEZ, José Julio (1996): "El azote tembloroso: la autobiografía y la ficción", en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.): *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas VI. Murcia, 21-24*

- noviembre 1994. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 227-234.
- ARANGUREN, José Luis L. (1989): "La doblez", en Carlos Castilla del Pino (ed.): *El discurso de la mentira*. Madrid: Alianza, pp. 21-27.
- ARRANZ, Manel y Elisabeth ANGLARILL (2015). *Medineando*. (Documental). *Imprescindibles*. RTVE. Web. [Consulta: 25/06/2015] <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-goytisolo-medineando/3188396/>>
- ASÍN PALACIOS, Miguel (1984): *La escatología musulmana en la Divina Comedia. Seguida de Historia y crítica de una polémica* [1919]. Madrid: Hiperión. 4ª ed.
- ASÍS, Mª Dolores de (2008): "Señas de identidad", *Mercurio*, 105: 8-9.
- ÁVILA, Francisco Javier (2006): "Polos y ámbitos para una teoría de los géneros. El polo lírico frente al polo narrativo", *AnMal*, XXIX-1: 71-111.
- AYALA-DIP, J. Ernesto (2008): "Paradigma novelístico de los nuevos tiempos", *El País/Crítica*, 30/08/2008.
- AZUAR, Rafael (1987): *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Alicante: Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert».
- BAJTÍN, Mijail M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y Cèsar Conroy. Barcelona: Barral.
- (1989): *Teoría y estética de la novela* [1975]. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 3ª ed.
- BAQUERO GOYANES, Marino (1970): *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- BARGALLÓ, Juan (ed.) (1994): *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ed. Alfar.
- BARRIO, Ariel del (1993): "Juan Goytisolo: de la Guerra Civil al Posmodernismo" *Anthropos*, 148: 79-82.
- BARTHES, Roland (1973): *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos Ensayos Críticos* [1972]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1983): *Ensayos críticos* [1964], seguidos de *La escritura misma: sobre Roland Barthes, por Susan Sontag*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral.

- (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* [1984]. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- (2004): *Roland Barthes por Roland Barthes* [1975]. Trad. Julieta Sucre. Barcelona: Paidós.
- BASANTA, Ángel (1996): "Autobiografías novelas y novelas autobiográficas", *Ínsula*, 589-590: 7-9.
- BASANTA, Ángel y Ángel G. LOUREIRO (1996): "La autobiografía desde 1975", *Ínsula*, 589-590: 9-11.
- BAUDRILLARD, Jean (1988): *El otro por sí mismo* [1987]. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- (1993): *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos* [1992]. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- (2008a): *Cultura y simulacro* [1978]. Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- (2008b): "El éxtasis de la comunicación", en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 187-197.
- BAUMAN, Zygmunt (2005): *Identidad: conversaciones con Benedetto Vecchi*. Trad. del inglés de Daniel Sarasola. Madrid: Losada.
- BEHÓRQUEZ, Douglas (2007): "Julia Kristeva: teoría, proceso e interpretación del sentido", *SIGNA*, 6: 40-48.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992): *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid, Cátedra.
- (2002): *La imaginación literaria*. Madrid: Montesinos.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis y José Luis RODRÍGUEZ GARCÍA (coord.) (2007): *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BENALLOU, Lamine (1988): "El carácter oral en *Makbara*", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 135-144.
- BENET, Vicente J. (1994): "Personaje, orden temporal y producción ficcional en los relatos narrativos" en Vicente J. Benet y María Luisa Burguera (eds.): *Ficcionalidad y Escritura*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 43-61.

- BENET, Vicente J. y María Luisa BURGUERA (eds.) (1994): *Ficcionalidad y Escritura*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- BENJAMIN, Walter (2001): "El autor como productor" [1934], en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, pp. 297-309.
- (2008): *El narrador* [1936]. Trad. Pablo Oyarzun R. Santiago de Chile: Metales pesados.
- (2013): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires/Madrid: Amarrortu Editores.
- BENVENISTE, Émile (1986): *Problemas de lingüística general* [1966]. Trad. Juan Almela. México: Siglo XXI.
- BERGSON, Henri (1977) *Memoria y vida: (Textos escogidos por Gilles Deleuze)* [original de 1957]. Trad. Mauro Armiño. Madrid, Alianza.
- BERNSTEIN, Jerome (1977) "Cuerpo, lenguaje y divinidad en Juan sin Tierra", en *Juan sin tierra*, Madrid: Fundamentos, pp. 151-169.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2010): "Metaficción, autobiografía y guerra civil", *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: París, 9-13 Julio de 2007*, Vol. 6: 36-43.
- BEZHANOVA, Olga (2005): "Autobiografía y conflictos identitarios en Juan Goytisolo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 30.1: 9-16.
- BIEDER, Maryellen (1984): "La cárcel verbal: narrative discourse in *Makbara*", *The Review of Contemporary Fiction*, IV. 2: 120.
- (1992): "La alquimia del lenguaje: Motivos autorreferenciales en las novelas de Juan Goytisolo", *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, V. 2: 63-76.
- BLACK, Stanley J. (1995): "Orality in *Makbara*: a postmodern paradox?", *Neophilologus*, 79.1: 93-106.
- (2001): *Juan Goytisolo and the poetics of contagion: the evolution of a radical aesthetic in the later novels*. Liverpool: Liverpool University Press.
- (2007): "Autobiografía y ficción en Telón de boca", *República de las Letras*, 103: 133-142.
- (2009): "Autoría y auto(bio)grafía en Las semanas del jardín", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.), *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 141-166.

- (2015): "Against integration: Apocalypticism and late style in Juan Goytisolo's *El Exiliado de aquí y allá*", *Sociocriticism*, XXX, 1-2: 101-132.
- BLANCH, Antonio (1985): "*Coto vedado*: las confesiones sin eufemismos de Juan Goytisolo", *Reseña*, 155: 8-9.
- BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario* [1955]. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkins. Barcelona: Paidós, 2ª ed.
- BLANCO, Mercedes, Geneviève CHAMPEAU y Jean Pierre ETIENVRE (Coord.) (1989): *Le temps du récit : colloque organisé à la Casa de Velázquez les 14, 15 et 16 Janvier 1988*. Madrid: Casa de Velázquez.
- BLESA, Túa (1994): "Los límites de la ficción", en Vicente J. Benet y María Luisa Burguera (eds.): *Ficcionalidad y Escritura*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 131-144.
- BOALICK, Aaron R. (2013): *Revitalizing Youth in the Body Politics of Contemporary Spanish Culture*. Tesis Doctoral. University of Michigan. Web. [Consulta: 10/12/2014]<[http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/99897/aaronbo\\_1.pdf?sequence=1](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/99897/aaronbo_1.pdf?sequence=1)>
- BOBES NAVES, Mª Carmen (1993): *La novela*. Madrid: Síntesis.
- (2008): "Los valores semánticos narrativos", en Mª Luisa Burguera (ed.): *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra. 2ªed., pp. 514-522.
- BOLAND, Roy C. e Inger ENKVIST (coord.) (1987): *Specular Narratives Critical perspectives on Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa. Antipodas*, VIII-IX.
- BOU, Enric (2013): "«Bienvenidos a ninguna parte». Viajes a no-lugares", en Margherita Cannavacciuolo e Alberto Zava (ed.): *Scritture plurarli e viaggi temporali*. Venezia: ECF, pp. 111-136.
- BOURNE, Louis (2002): "Personajes y oposiciones en tres novelas islámicas de Juan Goytisolo: *Don Julián*, *Juan sin tierra* y *Makbara*", *Analecta Malacitana*, 25.1: 53-84.
- BOZAL, Valeriano (2000): *Modernos y postmodernos*. Madrid: Historia Viva.
- BRAUN, Lucille V. (1989): "Inside and Outside: Topology and Intertextuality in Juan Goytisolo's *Paisajes después de la batalla*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIV. 1: 15-34.
- BRAVO ARTEAGA, Víctor (1993a): *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2ª ed.



- (1993b): *Ironía de la literatura*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Dirección de Cultura.
- (1997): *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (2004): *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- BRUNER, Jerome y Susan WEISSER (1995): "La invención del yo: la autobiografía y sus formas", en David R. Olson y Nancy Torrance (Comp.): *Cultura escrita y oralidad*. Trad. Gloria Vitale. Barcelona: Gedisa, pp. 177-202.
- BRUSS, Elizabeth (1991): "Actos literarios", *Anthropos*, 29: 62-79.
- BUCKLEY, Ramón (1968): "Subjetivismo ideológico en Goytisolo", *Problemas formales en la novela contemporánea*. Barcelona: Península, pp. 145-182.
- BUENO, Gustavo (2003): *El mito de la izquierda. Las izquierdas y la derecha*. Barcelona: Edicions B.
- BURGUERA, M<sup>a</sup> Luisa (ed.) (2008): *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra. 2<sup>a</sup> ed.
- BÜRKI, Yvette (2009): "La *Carajicomedia*: un acercamiento desde la pragmática del texto a los nuevos manuscritos de Fray Bugeo", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.), *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 167-189.
- BUSH, Peter (2001): "Traducción y cultura: la aventura de traducir a Juan Goytisolo", en Annie Bussière-Perrin (éd): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 279-285.
- BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (éd.) (2001): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS.
- (coord.) (2005) : dossier «Juan Goytisolo», *Sociocriticism*, XX-2, Montpellier : CERS.
- BUSTOS, Manuel (2009): *La paradoja posmoderna. Génesis y características de la cultura actual*. Madrid: Encuentro.
- CABALLÉ, Anna (1986): *La literatura autobiográfica en España (1939-1979). Resum de la tesi presentada per assolir al grau de doctor en Filologia*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

- (1991): "Memorias y autobiografías en España: Siglos XIX y XX", *Anthropos*, 29: 143-170.
- (1995): *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul D.L.
- (1996): "¿Una escritura intransitiva?", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1: 5-7.
- (2001a): "Escribir el pasado, yendo al futuro", *Anales de Literatura Española*, 14: 29-40.
- (2001b): "Quien sabe". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 5: 5-8.
- (2004a): "La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo decimonónico", en Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, pp. 145-155.
- (2004b): "Seguir los hilos", *Quimera*, 240: 10-13.
- (2012): "Malestar y autobiografía", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 745/746: 143-153.
- (2014): "Autobiografía y canon literario: historia de un desencuentro", *Letras de Hoje*, 49.4: 406-413.
- CABALLÉ, Anna y Celia FERNÁNDEZ PRIETO (2010): "El valor de la memoria". Archivo de vídeo. [Consulta: 15/12/2015]  
<[https://www.youtube.com/watch?v=sV\\_VjKBzlw](https://www.youtube.com/watch?v=sV_VjKBzlw)>
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1993); "Autor y autobiografía", en José Romera Castillo et al. (eds.): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, UNED, 1-3 julio 1992*. Madrid: Visor, pp. 133-138.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1977): "El fin como principio", en *Juan sin tierra*, Madrid: Fundamentos, pp. 225-229.
- (1983): "Pasajes con Goytisolo al frente", *Quimera*, 27: 56-59
- CADAVID, Jorge H. (2001): "El compromiso autobiográfico de Juan Goytisolo", *Cuadernos de Literatura*, 7.13-14: 203-208
- CALVELO, Óscar (2004): "Las 'biografías' de Blanco White", *Actas XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 Julio 2001*, Vol. 3: 117-121.
- CAMARERO, Jesús (1994): "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario", *Signa*, 3: 89-102.

- CAMPOS, Julieta (2002): "Goytisolo: ética y literatura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 627: 75-78.
- CANALES F., Juan Carlos (2011): "Juan sin tierra, de Juan Goytisolo, novela, topología y nomadismo", *WebIslam*. Web. [Consulta: 13/05/2014] <[http://www.webislam.com/articulos/61159-juan\\_sin\\_tierra\\_de\\_juan\\_goytisolo\\_novela\\_topologia\\_y\\_nomadismo.html](http://www.webislam.com/articulos/61159-juan_sin_tierra_de_juan_goytisolo_novela_topologia_y_nomadismo.html)>
- CANDAU, Antonio (1993): "Juan Goytisolo y la escritura de la maledicencia", *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVII-1: 113-121.
- CARANDELL, Luis (1992): *Vida y milagros de Monseñor Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei* [1975]. Barcelona: Deriva.
- CARO VALVERDE, M<sup>a</sup> Teresa (1996): "El lector especular ('A un poeta futuro', de Luis Cernuda)", en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.): *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas VI. Murcia, 21-24 noviembre 1994*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 437-443.
- CARRASQUER, Francisco (1986): "Juan Goytisolo, ensayista, o la crítica hace al hombre", *Anthropos*, 60-61: 51-67.
- CARRIÓN, Jorge (2009a) *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y G.W. Sebald*. Madrid/Frankfurt : Iberoamericana/Vervuert.
- (2009b): "El viaje contra-espacial de Juan Goytisolo", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 43-68.
- (2009c): "Golpes de efecto", *ABCD las Artes y las Letras*, 24/01/2009, p. 887.
- CASAS, Ana (2010): "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias", en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 193-211.
- (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, pp. 9-42.
- (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.

- (2014): "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-21.
- (ed.) (2014): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CASTANEDO ARRIANDIAGA, Fernando (1993): "La focalización en el relato autobiográfico", en José Romera Castillo et al. (eds.): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, UNED, 1-3 julio 1992*. Madrid: Visor, pp. 147-152.
- CASTAÑARES, Wenceslao (1996): "Realidad, ficción y representación", en *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas VI. Murcia, 21-24 noviembre 1994*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 445-451.
- CASTELLET, José María (1975): "Introducción a la lectura de *Reivindicación del conde don Julián*", en Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 185-196.
- (1977): "*Juan sin Tierra*: una opinión", en *Juan sin tierra*, Madrid: Fundamentos, pp. 239-242.
- CASTILLA, Amelia (1995): "Juan Goytisolo: 'Nunca he buscado lectores, busco relectores'", *El País*, 18/11/1995.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1987a): "Biografías". *El País*. 06/10/1987.
- (1987b): "Autobiografías". *El País*. 26/10/1987.
- (1989a): "Literatura y psicología". *El País*. 19/01/1989.
- (1989b): *El discurso de la mentira*. Madrid: Alianza.
- (1989c): "La construcción del *self* y la sobreconstrucción del personaje", en Carlos Castilla del Pino (ed.): *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza, pp. 21-38.
- (1998): "Quijotismo y Bovarysismo: de la ficción a la realidad", *1616 Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, X: 23-35.
- (2006): "El uso moral de la memoria". *El País*. 25/07/2006.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos y Anna CABALLÉ (2005): *Carlos Castilla del Pino: cinco conversaciones sobre la psiquiatría, la felicidad, la memoria, los libros*. Barcelona: Ediciones Península.

- CASTILLA ORTIZ, Francisco Eduardo (2008): *The Construction of the gay spiritual identity in novels of Juan Goytisolo and Eduardo Mendicutti*. Tesis Doctoral. University of Utah. Web. [Consulta 24/062015]. <[https://books.google.es/books?id=reyl8qjvi1YC&pg=PA15&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=reyl8qjvi1YC&pg=PA15&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)>
- CASTILLO-PUCHE, José Luis (1988): "Situación de la novela española actual", en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.): *La cultura española en el Posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura. 1975-1985*, Madrid: Playor, pp. 49-55.
- CASTRO, Américo (1980): *La realidad histórica de España* [1954]. México: Porrúa.
- CASTRO, Isabel de (1993): "Novela actual y ficción autobiográfica", en José Romera Castillo et al. (Eds.): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, UNED, 1-3 julio 1992*. Madrid: Visor, pp. 153-8.
- CASTRO REY, Ignacio (2012): *Sociedad y barbarie*. Barcelona: Melusina.
- CATELLI, Nora (1991): *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CATTANEO, Simone (2015): "La saga de los Marx de Goytisolo: Marx Kultur y Mass Culture en la pantalla televisiva", *Estudios Filológicos*, 55: 35-51.
- CELA, Julia R. y Alicia PARRAS PARRAS (2012): "La documentación de la guerra de la antigua Yugoslavia a través de las fotografías de Gervasio Sánchez", *Documentación de las Ciencias de la Información* (UCM), 35: 83-99.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1995): "Estética y teoría de la literatura (notas para un estudio de sus relaciones según la teoría empírica de la literatura de s. J. Schmidt)", *SIGNA*, 4: 113-126.
- CIBREIRO, Estrella (1996): "La literatura como delincuencia: la agresión al lector en *Makbara* y *Paisajes después de la batalla*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XX, 3: 433-448.
- (2001): "Apocalipsis y ecologismo, muerte y posteridad: de *Paisajes después de la batalla* a *La saga de los Marx* de Juan Goytisolo", *ALEC*, 26.2: 29-60.
- CLOSE, Anthony J. (2011): "La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido", *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares (Madrid): Centro de Estudios Cervantinos, pp.77-105.

- COLINA MARTÍN, Sergio (2010): "Literatura y orfandad en la Barcelona de posguerra (2): los hermanos Goytisolo", *Espéculo*, 45. Web. [Consulta: 10/09/2015] <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/orfand.html>>
- COLONNA, Vincent (2012): "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)" [2004], en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, pp. 85-122.
- CONTE, David (2009): "La retracción frente al asedio: el fundamento poemático de El sitio de los sitios", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 117-139.
- CONTE, Rafael (1999): "Introducción: El libro del loco amor". *Makbara*. Por Juan Goytisolo. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2001): "Diálogos de Juan Goytisolo con el neoestructuralismo: hacia una teoría performativa del texto", en en Annie Bussière-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 249-275.
- (2002): "Historia de la locura en la época posmoderna: el viaje esquizoide de Juan Goytisolo", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2: 381-416.
- CORNEJO-PARRIEGO, Rosalía (1998): "Del discurso de la enfermedad al discurso de la identidad en Juan Goytisolo", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2: 175-196.
- CROS, Edmond (2015): "Leer la lectura que hace Annie Bussière-Perrin de la obra de ruptura de Juan Goytisolo (1999-2014) ", *Sociocriticism*, XXX, 1-2: 33-57.
- CULLER, Jonathan (2000): *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- CURIEL RIVERA, Adrián (2006): *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CURUTCHET, Juan Carlos (1975): "Juan Goytisolo y la destrucción de la España sagrada", en Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 71-92.
- DALMAU, Miguel (1999): *Los Goytisolo*. Barcelona: Anagrama.

- DARRIEUSSECQ, Marie (1996): "L' autofiction, un genre pas sérieux", *Poétique*, 107: 369-380.
- DAVIS, Stuart (2009): "El lugar de las novelas en la obra completa de Juan Goytisolo", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 23-42.
- DE MAN, Paul (1990): *La resistencia a la teoría* [1986]. Trad. Elena Eloriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1990.
- (1991): "La autobiografía como desfiguración" [1979], *Anthropos*, 29: 113-118.
- DEBORD, Guy (2012): *La sociedad del espectáculo* [1967]. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- DEHENNIN, Elsa (1986): "Tema del traidor y del héroe: un modelo narratológico para desarmar", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Providence, 22-27 Agosto 1983*, Vol. I.: 471-481.
- (1988): "Mutaciones discursivas en la obra de Juan Goytisolo", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 23-44.
- (1989a): "Relato en primera persona: Novela autobiográfica versus autobiografía. El caso de Juan Goytisolo", en Adolfo Sotelo Vázquez (Coord.): *Homenaje al profesor Antonio Vilanova. II*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 149-161.
- (1989b): "Los discursos del relato. Esbozo de una narratología discursiva", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Berlín, 18-23 Agosto 1986*, Vol. I.: 21-43.
- (1990): "Lo sublime en las Virtudes del pájaro solitario", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 45-60.
- DEMETRIO, Ducio (1999): *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo* [1995]. Trad. Laia Villegas. Barcelona: Paidós.
- DEMICHELI, Tulio H. (1985): "Coto vedado de Juan Goytisolo", *Vuelta*, 106: 47-51.
- DERRIDA, Jacques (1989a): *La escritura y la diferencia* [1967]. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos.

- (1989): *Márgenes de la filosofía* [1972]. Madrid: Cátedra.
- (2006): *Decir el acontecimiento, ¿es posible? Seminario de Monreal, para Jacques Derrida* [2001]. Trad. Julián Santos Guerrero. Madrid: Arena Libros.
- DIACONU, Diana (2011): "Cervantes y Vila-Matas. Una reflexión sobre el espacio novelesco", en Christoph Strosetzki (ed.): *Visiones y revisiones cervantinas. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares (Madrid): Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, pp. 275-283.
- DÍAZ-LASTRA, Alberto (1967): "Señas de identidad de Juan Goytisolo", *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 13-14: 117-180.
- DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo (1977): "Juan sin tierra: La reivindicación de Onan", en *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos, pp. 59-80.
- (1984): "Juan Goytisolo's novel trilogy: a reader's personal memory", *The Review of Contemporary Fiction*, IV, 2: 76-79.
- (1991): "La ajena autobiografía de los hermanos Goytisolo", *Anthropos*, 125: 61-62.
- DOBLADO, Gloria (1988): *España en tres novelas de Juan Goytisolo*. Madrid: Playor.
- DOLEZEL, Lubomir (1997a): "Mímesis y mundos posibles", en Antonio Garrido Domínguez (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 69-94.
- (1997b): "Verdad y autenticidad en la narrativa", en Antonio Garrido Domínguez (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 95-122.
- DOMINGUEZ RODRÍGUEZ PASQUÉS, Petrona (2006): "Nuevas relaciones entre el discurso narrativo y el mundo ficcional", en Diana B. Salem (coord.): *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Biblos, pp. 89-103.
- DOS SANTOS, Luis (2007): "Las funciones del tema árabe en las novelas de Juan Goytisolo", *Studi Ispanici*, 32: 241-253.
- DOTRAS, Ana M<sup>a</sup> (1994): *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar.
- DOUBROVSKY, Serge (2012): "Autobiografía/verdad/psicoanálisis" [1980], en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, pp. 45-64.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2004): "La autobiografía entre el espejo y el camino", *Quimera*, 240: 34-36.



- (2010): "El destierro infinito de Blanco White en la mirada de Juan Goytisolo", *Revista de Literatura*, LXXII-143: 69-94.
- DURÁN, Manuel (1970): "Notas al margen de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo", en *Homenaje a Sherman H. Eoff*. Madrid. Castalia, pp. 87-103.
- (1975): "El lenguaje de Juan Goytisolo", en Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 53-69.
- (1977): "*Juan sin tierra* o la novela como delirio", en *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos, pp. 49-58.
- EAGLETON, Terry (1993): *Una introducción a la teoría literaria* [1983]. Madrid, México: FCE.
- (1997): *Las ilusiones del posmodernismo* [1996]. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: Paidós.
- (1999): *La función de la crítica* [1984]. Barcelona, Paidós.
- (2005): *Después de la teoría* [2003]. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate.
- (2006): *La estética como ideología* [1990]. Trad. Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta
- (2013): *El acontecimiento de la literatura* [2012]. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Península.
- EAKIN, Paul John (1991): "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje" [1985], *Anthropos*, 29: 79-93.
- (1994): *En contacto con el mundo* [1992]. Trad. Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul-Endymion.
- ECHEVARRRÍA, Ignacio (1999): "Los Goytisolo: un recuento", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4: 149-151.
- ECO, Umberto (1995): *Tratado de semiótica general*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- (1987): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* [1979]. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.
- (1992): *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen.
- (2005): *Sobre literatura* [2002]. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Debolsillo.

- (1985): *Obra abierta* [1962]. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Planeta Agostini.
- (2002): *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Madrid: Cambridge University Press.
- EDEMIA, Guillermo y Juana Amelia HERNÁNDEZ (1971): "Señas de identidad", en *Novelística española de los sesenta*. New York: Eliseo Torres and Sons, pp. 111-125.
- EISENBERG, Daniel (1989): "La teoría cervantina del tiempo", *Actas IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Berlín, 18-23 agosto 1986*, pp. 433-439.
- (1992): "Las Semanas del Jardín de Cervantes", *Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 agosto 1989*, pp. 607-611.
- EL-MADKOURI MAATAOUI, Mohamed (1999): "La configuración de lo árabe en Juan Goytisolo" en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de electores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 17-28.
- El País*: "Juan Goytisolo presentó su libro *Coto vedado*, un libre examen de conciencia" (31/01/1985).
- EL SHARKAWY, Fawzi Shafik (2000): *La visión del mundo árabe en la narrativa de Juan Goytisolo*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Web. [Consulta: 21/10/2014]<<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/140/1/Sharkawy.pdf>
- EMBAREK, Malika (1988): "Todos nos llamamos Juan", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 107-114.
- (1990): "Cónclave de voces en un día de verano: lectura caprichosa de Las Virtudes del pájaro solitario", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 77-85.
- ENACHE VIC, Irina (2013): "El yo posmoderno y su construcción a través del otro en la obra de Luis Landero", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (ed.): *Luis Landero / Grand séminaire de Neuchâtel, coloquio internacional Luis Landero, 17-18 de octubre de 2011*. Madrid: Arco/Libros, pp. 47-65.

- ENKVIST, Inger (1999): "Ética, estética y política en *Paisajes después de la batalla y El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 29-52.
- (ed.) (1999): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (2001): "Juan Goytisolo colaborador de la página de opinión de *El País*", en Annie Bussière-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 203-229.
- (2002): "Juan Goytisolo, Cuba y el mundo conceptual del 68", *Revista hispano cubana*, 12: 65-76.
- (2006): "La crisis de las humanidades: una reflexión basada en una investigación sobre la crítica de Juan Goytisolo" 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 11, pp. 261-268.
- (2008): "Orientalismo romántico", *Mercurio*, 105: 16-17.
- (2010): "Edward Said, Juan Goytisolo y la comprobación de los datos", *La Ilustración Liberal*, 43. Web. [Consulta: 21/01/2015].  
<<http://www.ilustracionliberal.com/43/edward-said-juan-goytisolo-y-la-comprobacion-de-los-datos-ingger-enkvist.html>>
- ENKVIST, Inger y Ángel SAHUQUILLO (2001): *Los múltiples yos de Juan Goytisolo. Un estudio interdisciplinar*. Instituto de Estudios Almerienses.
- EPPS, Brad (1992): "Thievish Subjectivity: Self-Writing in Jean Genet and Juan Goytisolo", *Revista de Estudios Hispánicos*, 26. 2: 163-181.
- (1996): "Estados de deseo: homosexualidad y nacionalidad (Juan Goytisolo y Reinaldo Arenas a vuelapluma)", *Revista Iberoamericana*, LXII, 176-177: 799-820.
- (1999): "Rebelión, resistencia y resignación en las novelas de Juan Goytisolo", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 53-72.
- ESCAVY ZAMORA, Ricardo (1996): "Realidad y ficción. Del pacto lingüístico-sistemático al pacto pragmático-literario", en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.): *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones*

- Semióticas VI. Murcia, 21-24 noviembre 1994*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 119-130.
- ESCUDERO, Javier (1993): "Muerte, erotismo y espiritualidad", *Revista hispánica moderna*, 51.1: 87-101.
- (1994): *Eros, mística y muerte en Juan Goytisolo (1982-1992)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (1998): "Juan Goytisolo: de apóstata a iluminado", *Revista hispánica moderna*, 51.1: 87-102. Y en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de electores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 73-85, 1999.
- (2003): "El cielo y el infierno", *ABC*, 08/03/03.
- ESER, Patrick (2014): "El delirio de *Juan sin Tierra*. Filoarabismo e islamofobia en las visiones 'africanistas' del discurso intelectual de la España contemporánea", *Iberoamericana*, XIV, 56: 131-148.
- ESPAR, Teresa (1993): "Semántica interpretativa y teoría semiótica", *Signa*, 2: 27-36.
- ESTÉVEZ REGIDOR, Francisco Aurelio (2012): "La cuestión autobiográfica. Teoría de un género a la luz de una relación de méritos", *RILCE*, 28.1: 126-142.
- ESTIL-LES FARRÉ, Juan Emilio (1998): "Cronografía y cronotopo, la reflexión teórica sobre el tiempo en el espacio", en Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Viñez Sánchez y Juan Sáez Durán (Coord.): *Retórica y texto*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 235-238.
- FALLEND, Ksenija (1998): *Prefigurar el porvenir. Tiempo en la novela y su reflejo en la Trilogía de Álvaro Mendiola de Juan Goytisolo*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1994): "La verdad de la autobiografía", *Revista de Occidente*, 154: 116-130.
- (1997): "Figuraciones de la memoria en la autobiografía", en José María Ruiz-Vargas (Comp.), *Claves de la memoria*. Madrid: Trolta, pp. 67-82.
- (2004): "De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía", *Quimera*, 240: 18-21.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y M<sup>a</sup> Ángeles HERMOSILLA (eds.) (2004): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor.
- FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa (2010): "Me acuerdo que nací: rasgos textuales de las autobiografías de escritores", *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: París, 9-13 Julio de 2007*, Vol. 4: 160-169.

- FERNÁNDEZ, James D. (1991): "La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo", *Anthropos*, 125: 54-60.
- (1999). "El legado de Lázaro. La primera persona narrativa en España", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4: 67-72.
- FERRE, Juan Francisco (2007): "Borges precursor de Goytisolo: Re-lectura cervantina de *El sitio de los sitios*", *República de las Letras*, 103: 100-107.
- (2011a): "Re-escribiendo la historia como simulacro: la utopía del texto y *La saga de los Marx*", *Mímesis y simulacro*. Benalmádena Costa (Málaga): E.D.A. Libros, pp. 183-208.
- (2011b): "Zona Cero: El simulacro virtual como sucedáneo metaliterario en la narrativa contemporánea", *Mímesis y simulacro*. Benalmádena Costa (Málaga): E.D.A. Libros, pp. 279-326.
- FERRERO, Graciela (2014): "La revista *Libre* y el *ethos* político revolucionario", *Mitologías hoy*, 9: 158-167.
- FLUDERNIK, Monika (2009): *An introduction to narratology*. Trad. del alemán por Patricia Häusler-Greenfield y Monika Fludernik. London/New York: Routledge.
- FOREST, Philippe (2012): "Ego-literatura, autoficción, heterografía" [2007], en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, pp. 211-235.
- FORREST, Gene Steven (1978): "La destrucción del mito por medio del mito dos 'Prometeos' de la nueva novela española", *MLN*, 93.2: 297-309.
- FORSTER, Edward Morgan (1990): *Aspectos de la novela* [1927]. Trad. Guillermo Lorenzo. Madrid: Debate.
- FOSTER, Hal (2001a): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* [1996]. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- (2001b): "Asunto: post", en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* [1982]. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, pp. 189-201.
- FOSTER, Hal (2008): "Introducción al posmodernismo", en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 7-18.
- (ed.) (2008): *La posmodernidad* [1983]. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 2ª ed.

- FOUCAULT, Michel (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Trad. Mercedes Allendesalzar. Barcelona: Paidós.
- (1997): *Las palabras y las cosas* [1966]. Trad. Elsa Cecilia Prost. Madrid: Siglo XXI.
- (1999): *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales I* [1994]. Intr. trad. y ed. Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- (1999): "¿Qué es un autor? " [1969] en Michael Foucault: *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Intr. trad. y ed. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, pp. 329-360.
- (2001): "El sujeto y el poder", en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* [1982]. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, pp. 421-436.
- FUENTES, Carlos (1969): "Juan Goytisolo: la lengua común" en Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- (1984): "Juan Goytisolo or the novel as exile", *The Review of Contemporary Fiction*, IV. 2, pp. 72-76.
- (1989a): "Juan Goytisolo y el honor de la novela", *El País*, p. 28, 03/01/1989.
- (1989b): "Entre Forster y Bajtín", *El País*, p. 28, 04/01/1989.
- (1998): "Machado de la Mancha", *Nexos*. Web. [Consulta: 4/02/15] <<http://www.nexos.com.mx/?p=8927>>
- (2003): "Juan Goytisolo: El encuentro con el otro", en Juan Goytisolo: *Tradición y disidencia*.
- GALLEGO FERNÁNDEZ DE ARÁNGUIZ, Myriam (2001): *La narrativa simbólica de Juan Goytisolo*. Salamanca: Ed. Almar.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1992): "Problemas teóricos de la focalización narrativa (para una teoría 'general' de la focalización)", *Revista Tropelías*, 3: 33-52.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús (1986): "Juan Goytisolo en tres espacios (El autor desde su obra", *Anthropos*, 60-61: 7-29.
- (1986): "En torno a Makbara y Juan Goytisolo", *Anthropos*, 60-61: 103-107.
- (1988a): "El escritor frente al lenguaje: excursión poética", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 13-22.
- (1988b): "El futuro ya existe", *Quimera*, 73:51-54.

- (1990): "Imágenes del poeta. Virtudes del poema", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. pp. 87-99
- (1996-1997): "Mijail Lérmontov y Juan Goytisolo (Notas sobre la génesis textual de *Reivindicación del Conde Don Julián*, de Juan Goytisolo)", *Philologica Canariensia*, 2-3: 433-443.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (2000): "El «gay saber»", *RDL. Revista de Libros*, 40. Web. [Consulta: 26/10/2013]
- <[http://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=888&t=articulos](http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=888&t=articulos)>
- (2004): *El fin de la sospecha: calas significativas en la narrativa española (1993-2003)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- (2007): "Trazas herméticas en la última narrativa española", en Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (coord.): *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 123-139.
- (2013): *El fuego sordo. Lecciones de literatura contemporánea*. Madrid: Ediciones Xorki.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- (1996): "P. Ricoeur: texto e interpretación", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 5. 1996: 219-238
- (1997): "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas", en Antonio Garrido Domínguez (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp.11-42.
- (ed.) (1997): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- (2004): "El texto literario a la luz de la hermenéutica", *SIGNA*, 13: 103-124.
- (2007): "Ficcionalidad y hermetismo", en Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (Coord.): *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 79-91.
- (2009): "La nueva ficción", en Amelia Sanz Cabrerizo (Comp.): *Teoría literaria española con voz propia*. Madrid: Arco/Libros, pp. 217-233.
- (2011): *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1988): "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-27.
- (ed.) (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- (2000): *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis.
- GASPARINI, Philippe (2012): "La autonarración" [2008], en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, pp. 177-209.
- GENET, Jean (2012): *Diario del ladrón* [1949]. Trad. M<sup>a</sup> Teresa Gallego. Barcelona: RBA.
- GENETTE, Gérard (1988): "Géneros, «Tipos», Modos [1977]", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 183-233.
- (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1982]. Trad. Celia Fernández. Prieto. Madrid: Taurus.
- (1993): *Ficción y dicción* [1991]. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- (1998): *Nuevo discurso del relato* [1993]. Trad. Madrid, Cátedra, Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- GERGEN, Kenneth Jay (1992): *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* [1991]. Barcelona: Paidós.
- GERLI, E. Michael (1992): "El silencio en el *Libro de buen amor*: ¿lagunas textuales o lectura dramática?", *Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 Agosto de 1989*, Vol. 1: 207-214.
- GIDE, André (1962): *Si la semilla no muere... (Autobiografía)* [1924]. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada.
- GIMFERRER, Pere (1974): "El nuevo Juan Goytisolo", *Revista de Occidente*, 137: 15-39.
- (1977): "Juan sin tierra: el espacio del texto", en *Juan sin tierra*, Madrid: Fundamentos, pp. 171-188. También en (1986): *Anthropos*, 60-61: 99-103.
- (pról.) (1992): *La cuarentena*. Por Juan Goytisolo. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1992): *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*. Madrid: Tecnos
- GÓMEZ DE MAYA, Julián (2013): "Los Goytisolo en el templo de Temis", *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 29: 99-108.



- GÓMEZ MATA, Marta y César SILIÓ CERVERA (1994): *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*. Madrid: Júcar.
- GÓMEZ -MONTERO, Javier (ed.) (2007): *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- GONZÁLEZ ORTEGA, Nelson (1999): "Juan Goytisolo y la (de)construcción del lenguaje literario moderno y de la sociedad española postmoderna", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 87-99.
- GONZÁLEZ, Bernardo A. (1984): "Mimesis and narrative discourse: Juan Goytisolo's search for immediacy", *The Review of Contemporary Fiction*, IV, 2, 1984: 80-88.
- GOYTISOLO, Luis (1985): *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*. Barcelona: Anagrama.
- GRACIA, Jordi (2001): *Hijos de la razón: contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa.
- GREGSON, Ian (2004): *Postmodern Literature*. London: Arnold.
- GUILLAMON, Julià (1993): "Fellini por Goytisolo: *La saga de los Marx*", *Quimera*, 121: 46-53.
- GUILLÉN, Claudio (1980): "De influencias y convenciones", *1616 Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II: 87-97.
- (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)* [1985]. Barcelona: Tusquets.
- GULLÓN, Germán (1995): "El porqué de la literatura", *Ínsula*, 587-588: 37-40.
- GUSDORF, Georges (1991): "Condiciones y límites de la autobiografía" [1948], *Anthropos*, 29: 9-18.
- (2012) "La autenticidad" [1991]. Trad. Dámaso Izquierdo Alegría, *RILCE*, 28.1: 18-48.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (1994): "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento", *SIGNA*, 3: 139-156.
- HABERMAS, Jürgen (2008): "La modernidad, un proyecto incompleto", en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 19-36
- HABRA, Hedy (2005): "Fragmentación proteica y especular en la *Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo", *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1, 61-62: 45-62.

- HAFFAF, Renata (2014): *Marruecos en la prosa española: Tánger y Marrakech en las novelas de Juan Goytisolo. Reivindicación del conde don Julián y Makbara*. Tesis doctoral. Masarykova Univerzita. Web. [Consulta: 12/05/2015]. <[http://is.muni.cz/th/19033/ff\\_d/Marruecos\\_en\\_la\\_literatura\\_espanola.\\_Tanger\\_y\\_Marrakech\\_en\\_las\\_novelas\\_de\\_Juan\\_Goytisolo.pdf](http://is.muni.cz/th/19033/ff_d/Marruecos_en_la_literatura_espanola._Tanger_y_Marrakech_en_las_novelas_de_Juan_Goytisolo.pdf)>
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1992): "Una muerte sufí", *Saber leer*, 54: 12.
- HARSHAW, Benjamin (1997): "Ficcionalidad y campos de referencia", en Antonio Garrido Domínguez (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 126-158.
- HELLER-GOLDENBERG, Lucette (1999): "La escritura "mudéjar" de Juan Goytisolo", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 101-107.
- (2001): "Défense et illustration de la Place Djemaa el Fna para Juan Goytisolo", en Annie Bussière-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 309-318.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta (1993): "Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico", en José Romera Castillo et al. (Eds.): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, UNED, 1-3 julio 1992*. Madrid: Visor, pp. 241-245.
- HIERRO, Manuel (1993): "Por los territorios del anti-Edipo: la genealogía indeseada de Juan Goytisolo en *Coto vedado*", *Monographic Review/Revista Monográfica*, 9: 93-103
- (1996): "La memoria sitiada de Juan Goytisolo en *El sitio de los sitios*", *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, 8-9: 144-154.
- HOLLOWAY, Vance R.: (1999): *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.
- HOUSSEIN, Bouzalmate (1988): "El monólogo interior en *Don Julián*", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 115-122.

- (1990): "Los pájaros cantan hasta morir: reflexiones en torno al compromiso de Juan Goytisolo en *Las virtudes del pájaro solitario*", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 101-110.
- HUICI MÓDENES, Adrián (1994): "Borges y nosotros. De la metafísica a la literatura", en Juan Bargalló (ed.): *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ed. Alfar, pp. 251-262.
- HUTCHEON, Linda (1992): "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Trad. Pilar Hernández Cobos. Universidad Autónoma Metropolitana: México, pp. 173-193.
- INTXAUSTI, Aurora (2006): "Juan Goytisolo critica el lenguaje que oculta la realidad de sangre y muerte en las guerras", *El País/Cultura*. 08/07/2006.
- ISER, Wolfgang (1997): "La ficcionalización: dimensión antropológica" [1990], en Antonio Garrido (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 43-65.
- (1987) "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en José Antonio Mayoral (Comp.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 215-244.
- IZQUIERDO, José María (1999): "Negativismo crítico" versus "pensamiento único" en la obra de Juan Goytisolo", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 109-123.
- JAMESON, Frederic (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor.
- (2008): "Posmodernismo y sociedad de consumo", en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 165-186.
- JANIK, Dieter (1982): "Signos. Relaciones semióticas-decodificación de signos. Semiótica literaria para el lector", *Acta Literaria*, 7: 5-16.
- JAY, Paul (1993): *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la Posmodernidad: Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes* [1984]. Trad. Miguel Martínez-Lage. Madrid: Megazul.

- JIHAD, Kadhim (1990): "Traduciendo a Goytisolo", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 111-115.
- JIMÉNEZ RUIZ, Juan Luis (1995): "La teoría textual barthesiana: el texto como semiosis", *SIGNA*, 4: 127-138.
- JORDAN, Paul (1989): "Goytisolo's *Juan sin tierra*: A Dialogue in the Spanish Tradition", *The Modern Language Review*, 84.4: 846-859.
- JURISTO, Juan Ángel (2014): "Publicadas las primeras traducciones de Cavafis en España", *Cuarto poder*. Web. [Consulta: 12/07/2015] <<http://www.cuartopoder.es/detrasdelsol/publicadas-las-primeras-traduccion-de-cavafis-en-espana/5092>>
- KEARNEY, Richard (1998): *Poetics of imagining: modern to post-modern*. New York : Fordham University Press.
- (2005): *The Wake of Imagination Toward a postmodern culture* [1988]. New York: Routledge.
- KOUI, Théophile (2015): "El sujeto cultural y la otredad: las dos Españas en *Reivindicación del conde Don Julián*, de Juan Goytisolo", *Sociocriticism*, XXX, 1-2: 139-159.
- KRAUS, Werner (1982): "Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios", *Actas IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Salamanca, Agosto 1971*, pp. 79-89.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica* [1969]. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- (1981): *El texto de la novela* [1970]. Trad. Jordi Llovet. Barcelona: Lumen.
- KUNDERA, Milan (2007): "Telón de boca", *República de las Letras*, 103: 175-6.
- KUNZ, Marco (1997a): "El final bilingüe de *Juan sin Tierra*", *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid, Gredos, pp. 338-350.
- (1997b): "*La saga de los Marx*, de Juan Goytisolo. Notas al texto", *ARBA. Acta Romanica Basiliensia*, 7. Web. [Consulta: 10/10/2015] <[https://www.academia.edu/9514390/La\\_saga\\_de\\_los\\_Marx\\_de\\_Juan\\_Goytisolo\\_Notas\\_al\\_texto](https://www.academia.edu/9514390/La_saga_de_los_Marx_de_Juan_Goytisolo_Notas_al_texto)>
- (2003): *Juan Goytisolo: metáforas de la migración*. Madrid: Verbum.

- (2007): "En torno al otro lado: La escritura fronteriza de Juan Goytisolo", *República de las Letras*, 103: 40-46.
- (2008): "Mitosis, ósmosis y fecundación: tres metáforas biológicas del plurilingüismo literario", en Tobias Brandenberger, Beatrice Schmid y Monika Winet (eds.): *Traducción y estilística. Para el profesor Germán Colón en sus ochenta años (ARBA 20)*, Basel: Universität Basel/ Institut für Iberoromanistik, pp. 41-55.
- (2009a): "Cervanteos y quijotextos en la literatura española contemporánea", en Marco Kunz (ed.): *Quijotextos, Quijotemas, Quijoterías. Ocho acercamientos a Don Quijote*. University of Bamberg Press, pp. 209-226.
- (2009b): "Contra los discursos totalitarios: en torno a la intertextualidad marxista y fascista en La saga de los Marx y Las semanas del jardín", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 89-116.
- (2014): "Juan Goytisolo y la "primavera árabe", *Iberoamericana*, XIV. 56: 149-165.
- LABANYI, Jo (1990): "The construction/deconstruction of the self in the autobiographies of Pablo Neruda and Juan Goytisolo", *Forum for Modern Language Studies*, 26: 3: 212-221.
- LACAN, Jacques (1971): "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica [1949]", *Escritos I*, Madrid: Siglo XXI, pp. 11-18.
- LANGE, Monique (2014): *Casetas de baño* [1982]. Trad. Antonio Albors Fonda, Dominique Bernis. Madrid: El Taller del Libro.
- LÁZARO SERRANO, José (1990): "La cosmogonía de *Las virtudes del pájaro solitario*", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 119-134.
- LÁZARO, Jesús (ed.) (1982): *Juan Goytisolo*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- LE VAGUERESSE, Emmanuel (2006): "De Juan Goytisolo à Monique Lange, de Monique Lange à Juan Goytisolo: une 'intertextualité conjugale'", *Cahiers de Narratologie*, 13 : 1-12.

- (2010): "Una defensa de las mujeres en los artículos de prensa de Juan Goytisolo: más allá de los clichés", *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: París, 9-13 Julio de 2007*, Vol. 4: 315-323.
- LEE, Abigail E. (1988): "La paradigmática historia de Caperucita y el lobo feroz: Juan Goytisolo's use of 'Little Red Riding Hood' in *Reivindicación del conde don Julián*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 65.2 : 141-151.
- (1990): *Juan Goytisolo. The Case for Chaos*. New Haven and London: Yale University Press.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. París : Seuil.
- (1991): "El pacto autobiográfico" [1975], *Anthropos*, 29: 47-62.
- (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion.
- (1999): "Diario. La sinceridad", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4: 61-65.
- (2001): "Definir la autobiografía", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 5: 9-18.
- (2004a): "El pacto autobiográfico, 25 años después", en Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, pp. 159-172.
- (2004b): "Entrevista con Philippe Lejeune". Manuel Alberca. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 649-650: 271-278.
- (2012): "Tres preguntas a Philippe Lejeune". M<sup>a</sup> Pilar Saiz Cerrada. *RILCE*, 28.1: 49-56.
- LEMAÎTRE, Monique J. (1977): "Elementos masoquistas en *Juan sin Tierra*", en *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos, pp. 107-124.
- LEMUS, Víctor (2007): "Tradición y alteridad en *Reivindicación del Conde Don Julián*, de Juan Goytisolo", *RECORTE*, 4.6. Web. [Consulta: 12/04/2014] <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2095>>
- LEVINE, Linda Gould (1976): *Juan Goytisolo: La destrucción creadora*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- (1977): "*Juan sin Tierra*: Goytisolo se retrata", en *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos, pp. 27-47.
- (1985): "Introducción", en Juan Goytisolo: *Reivindicación del conde don Julián*. Madrid: Cátedra, pp. 9-75.

- (1988): "¿Cómo se lee a Juan Goytisolo leyendo a Juan Goytisolo?", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 3-12.
- (1990): "El papel paradójico del "Sida" en Las virtudes del pájaro solitario" *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 225-236
- (1999): "En torno a Juan Goytisolo: Un Círculo de Lectores", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 125-134.
- (2001): "De San Juan de la Cruz a sor Juana: controversias feministas en la obra de Juan Goytisolo", en Annie Bussière-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 79-93.
- (2004): "Introducción", en Juan Goytisolo: *Don Julián*. Madrid: Cátedra.
- (2006): "Resonancias literarias en *Telón de boca* de Juan Goytisolo", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXIII, 6: 815-838.
- (2007): "Sepa que soy Juan Goytisolo cuya vida está escrita por estos pulgares", *República de las Letras*, 103: 47-56.
- (2009): "Reflexiones 'bacyélmicas' en torno al Quijote de Cervantes y Las semanas del jardín de Juan Goytisolo", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2: 63-95.
- (2015): "Una modesta proposición sobre *El exiliado de aquí y allá* de Juan Goytisolo", *Sociocriticism*, XXX, 1-2: 161-195.
- LEVINE, Susan F. (1977): "Cuerpo y No-cuerpo, una conjunción entre Juan Goytisolo y Octavio Paz", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 5. 2: 123-136.
- LLEDÓ, Emilio (1992): *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- LLORED, Yannick (2001a): *Aproximación al lenguaje nómada de Juan Goytisolo en Las virtudes del pájaro solitario*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (2001b): "Les voix de l'interprétation critique dans *La cuarentena* de Juan Goytisolo", en Annie Bussière-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con*

- Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 163 -181.
- (2007): "La resistencia risueña y demoledora de Juan Goytisolo en *Paisajes después de la batalla*", *República de las Letras*, 103: 88-93.
- (2009a) : *Juan Goytisolo. Le soi, le monde et la création littéraire*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- (2009b): "Los orígenes finales: la poética del desprendimiento en *Telón de boca* de Juan Goytisolo", *República de las Letras*, 111, 10-26.
- (2009c): "Escritura, memoria y olvido en *Telón de boca* de Juan Goytisolo", en Brigitte Adriaensen y Marco Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*. Amsterdam: Rodopi, pp. 191-212.
- LÓPEZ, Julio (1979): "La obsesión lingüística en Juan Goytisolo. A propósito de *Juan sin tierra*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 117, nº 351: 621-626.
- LÓPEZ-BARALT, Luce (1984): "*Makbara*: Juan Goytisolo's fictionalized version of 'Orientalism'", *The Review of Contemporary Fiction*, IV.2: 138-145.
- (1985): *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruíz a Juan Goytisolo*. Madrid: Hiperión.
- (1988): "Inesperado encuentro", *Quimera*, 73: 55-60.
- (1990): "Inesperado encuentro de dos Juanes de la literatura española: Juan Goytisolo y San Juan de la Cruz", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 135-145.
- (1995): "Narrar después de morir: *La cuarentena* de Juan Goytisolo", *Nueva revista de filología hispánica*, 1: 59-124.
- (2001): "Juan Goytisolo, poeta", en Annie Bussière-Perrin (éd.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 13-58.
- (2007): "El cardo peregrino de Juan Goytisolo", *República de las Letras*, 103: 143-153.
- LORENCI, Miguel (2008): "Juan Goytisolo, autor del libro *El exiliado de aquí y allá*: «El terror se ha convertido en una mercancía»", *Diario de León*, 07/09/2008.



- LOTMAN, Iuri M. (1988): *Estructura del texto artístico* [1970]. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo.
- (1996): *La semioesfera. Vol I., Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Valencia: Cátedra.
- LOUIS, Annick (2010): "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción" en Vera Toro, Sabien Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 73-96.
- LOUREIRO, Ángel G. (1991a): "Problemas teóricos de la autobiografía", *Anthropos*, 29: 2-9.
- (1991b): "La autobiografía española: actualidad y futuro", *Anthropos*, 125: 17-19.
- (coord.) (1991): "La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental", *Anthropos*, 29 (Suplementos).
- (1993): "Direcciones en la teoría de la autobiografía", en José Romera Castillo et al. (Eds.): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, UNED, 1-3 julio 1992*. Madrid: Visor, pp. 33-46.
- (2000): *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Moderns Spain*. Vanderbilt University Press.
- (2000-2001): "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible", *Anales de Literatura Española*, 14: 135-150.
- (2005): "La vida con los muertos", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30.1: 145-158.
- LUPPI, Juan Pablo (2010): "'La nada del yo que soy'. Desestabilizaciones de la autobiografía en la teoría literaria hacia fines de los '70", *Enfoques*, 22.1: 5-14.
- LYOTARD, Jean-François (1984): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* [1979]. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- LYPOVETSKY, Gilles (2002): *La era del vacío* [1983]. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendax. Barcelona: Anagrama.
- MAESTRO, Jesús G. (2006): *El concepto de ficción en la literatura*. Pontevedra: Mirabel Editorial.

- (2009): "La semiología reinterpretada desde el materialismo filosófico", en Amelia Sanz Cabrerizo (Comp.): *Teoría literaria española con voz propia*. Madrid: Arco/Libros, pp. 63-81.
- MAGINN, Alison (1998): "La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas", *Actas XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Birmingham, 21-26 Agosto de 1995*, pp. 151-159.
- MAHMOUD ALY MEKY, Mariam (2005): *El conde don Julián: evolución de un mito*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Web. [Consulta: 10/09/2015]. <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t28586.pdf>>
- MAINER, José-Carlos (2005): *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.
- MATZAT, Wolfgang (ed.) (2007): *Espacios y discursos en la novela española: del realismo a la actualidad*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. pp. 185-200.
- MANDUJANO ESTRADA, Miguel (2013): "La ficción y el origen semiótico de los mundos narrativos", *SIGNA*, 22: 463-480.
- MANRÍQUEZ, María del Valle (2006): "Dispositivos transgresivos y transtextuales en Rayuela de Julio Cortázar y la Trilogía de Alvaro Mendiola de Juan Goytisolo", en Diana B. Salem (coord.): *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Biblos, pp. 165-177.
- MARINA, José Antonio (1997): "La memoria creadora", en José María Ruiz-Vargas (Comp.), *Claves de la memoria*. Madrid: Trolta, pp. 33-55.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1988): "Ser y estar en *Las virtudes del pájaro solitario* (la paradoja del arte de Juan Goytisolo)", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 147-160.
- (1994): "La imposible Saga de los Marx", *Saber leer (revista crítica de libros)*, 79: 4-5.
- (2001): "El lenguaje de ultratumba de Juan Goytisolo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 618: 93-108.
- MARTÍN ARMAS, Dolores (2008): "Juan Goytisolo: hacedor de arabescos entre la ironía y la metaficción", *Confluencia*, vol 24. 1: 197-200.

- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1982): "La palabra creadora de Juan Goytisolo", *Studi Ispanici*: 215-252. También en (1985): "La palabra creadora. Estructura comunicativa de *Reivindicación del conde don Julián*", apéndice a Juan Goytisolo: *Reivindicación del conde don Julián*, ed. crítica de Linda Gould Levine. Madrid: Cátedra, pp. 307-352.
- (1986): "Construcción poética de la destrucción: Reivindicación del conde don Julián", *Anthropos*, 60-61: 75-80.
- (1987): "La oralidad en las novelas de Juan Goytisolo", *Antípodas*, VIII-IX: 154-172.
- (1988): "Paisajes después de la batalla: la verdad, la ficción y el vacío", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 145-168.
- (1990): "Instrucciones de vuelo para El pájaro solitario", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 161-180.
- (1992): *Semiótica de una traición recuperada. Génesis poética de Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Anthropos.
- (1999): "La baraca de Sarajevo. Lectura cervantina de *El sitio de los sitios*", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 135-149.
- (2001): "Alteridad cervantina en la nueva narrativa de Juan Goytisolo", en Annie Bussière-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo, Actes du colloque international « Rencontre avec Juan Goytisolo »* (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 97-127.
- (2007): "*Las semanas del jardín*: Texto cervantino recreado por Juan Goytisolo", *República de las Letras*, 103: 115-129.
- MARTÍN, Salustiano (1993): "Hacia una tipología de las estructuras de la instancia enunciativa en la escritura autobiográfica", en José Romera Castillo et al. (eds.): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, UNED, 1-3 julio 1992*. Madrid: Visor, pp. 289-294.

- MARTÍNEZ, Matías y Michael SCHEFFEL (2011): *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional* [1999]. Trad. Martín Koval. Buenos Aires: Mitma.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1992): *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (1997): "El acto de escribir ficciones", en Antonio Garrido Domínguez (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 159-170.
- MARTÍNEZ NAVARRO, Francisco (1992): "¿Es Juan Goytisolo un escritor moderno?", en José Ramón Valles Calatrava: *Escritores españoles exiliados en Francia*. Agustín Gómez-Arcos. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 77-83.
- MASSON, Jean-Claude (2001): "Aspects de la mystique dans les vertus de l'oiseau solitaire", en Annie Bussière-Perrin (éd.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 193-201.
- MAYOCK, Ellen (2006): "Alienation, Anarchy, and Masculinity in Juan Goytisolo's Count Julian", *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 1.2.5: 1-24.
- MAYORAL, José Antonio (Comp.) (1987): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- MCHALE, Brian (1996): *Postmodernist fiction* [1987]. London: Routledge.
- MEERTS, Christian (1975): "El espejo", en Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 93-108.
- (1982): "Technique et Vision dans *Señas de identidad* de Juan Goytisolo [1972]. Trad. Evelyne Garcia", en Jesús Lázaro (ed.): *Juan Goytisolo*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 112-120.
- MEITIN, Susana (1978): "*Disidencias*: la destrucción de una identidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 342: 665-673.
- MENDOZA, Eduardo (2014): "Biografías noveladas", *El País*, 2/04/2014.
- MERCADO, Tununa (2014): "Ejercicio literario sobre la memoria", *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 3.6: 23-28.
- MERINO, José María (2004): "Los círculos de la ficción", *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral.
- MIRADA, José (ed.): *El universo imaginario*. Por Juan Goytisolo. Madrid: Espasa-Calpe: 1997.

- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000a): *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern: Peter Lang.
- (2000b): "Autoficción y enunciación autobiográfica", *SIGNA*, 9: 531-550.
- (2004): "El sujeto complementario de la autoficción", *Religión y Cultura*, L: 327-350.
- (2006): "Figuras y significados de la autonovelación", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Web. [Consulta: 14/12/2014].  
<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>>
- (2012): "Modelos culturales y estética de la identidad", *RILCE*, 28.1: 168-184.
- MORA, Miguel (2003): "Juan Goytisolo: 'El sábado, España dejó de ser un país de súbditos'", *El País/Cultura*, 18/02/2003.
- MORA, Rosa (1993a): "Susan Sontag alerta en Estrasburgo contra el nacimiento de un nuevo fascismo", *El País/Cultura*, 5/11/1993.
- (1993b): "'El Parlamento de Escritores no tiene sentido si no actúa en Sarajevo', dice Juan Goytisolo", *El País/Cultura*, 6/11/1993.
- (2000): "Juan Goytisolo reivindica la ética del escritor en un homenaje a Günter Grass", *El País/Catalunya*, 25/05/2000.
- (2001): "Juan Goytisolo participa en un vivo debate sobre crítica y cultura", *El País/Cultura*, 10/02/2001.
- (2003): "Goytisolo aboga por la integración frente a la Ley de Extranjería", *El País/Cultura*, 04/12/2003.
- MORA, Rosa y Francesc VALLS (2004): "Juan Goytisolo inaugura la Feria de Guadalajara", *El País/Cultura*, 28/11/2004.
- MORA, Vicente Luis (2013): *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- (2015): "Puentes literarios y teóricos entre Argentina y España", *Revista del Centro de Investigaciones Teórico Literarias CEDINTEL*, 2: 222-253.
- MORA PERDOMO, Leticia (2008): "Literatura y fotografía en *Cuaderno de Sarajevo* y *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo". *Memoria Académica: Siglos XX y XXI Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas. 1-3 octubre 2008. Universidad Nacional de la Plata*, pp. 1-12. Web. [Consulta: 11/11/2014]  
<[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.340/ev.340.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.340/ev.340.pdf)>

- MOREIRAS, Alberto (1991): "Autobiografía: pensador firmado Nietzsche y Derrida", *Anthropos*, 29: 129-137.
- MOREIRAS MENOR, Cristina (1996): "Juan Goytisolo, FFB y la fundación fantasmal del proyecto autobiográfico contemporáneo español", *MLN*, 111: 327-345.
- (1999): "El espacio del horror", *Quimera*, 179: 40-45.
- MOREIRAS MENOR, Cristina et al. (1999) "Dossier: Juan Goytisolo en Nueva York", *Quimera*, 179: 23-45.
- MORENO, César (2010): "Metoikofía: Alteridad (exploración de la alteridad a partir de un texto de Juan Goytisolo)", *Investigaciones Fenomenológicas*, 7: 61-83.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1997): "Memoria y ficción", en José María Ruiz-Vargas (Comp.), *Claves de la memoria*. Madrid: Trolta, pp. 57-66.
- (2008): "El integrado, el apocalíptico", *El País/Babelia*, 07/06/2008.
- NAÏR, Sami (1988): "Territorios del paria", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 83-88.
- NAVAJAS, Gonzalo (1998): "El subparadigma español de la modernidad: Unamuno, Cernuda y Juan Goytisolo", *Actas XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Birmingham, 21-26 Agosto de 1995*, pp. 184-190.
- (2001): "La narración como lectura en Juan Goytisolo", en Annie Bussièrre-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « Rencontre avec Juan Goytisolo » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 231-247.
- (2004): "La novela española de la posnación", *Ínsula*, 688: 13-15.
- (2007): "La memoria de la novela y el cine contemporáneo", en Javier Gómez-Montero (ed.): *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 62-77.
- (2013): "El paradigma de la guerra y la narración de la nación española", *Anales de Literatura Española Contemporánea, Homenaje a José Carlos Mainer*, Vol. 38, Issues 1-2: pp. 195-214.
- NDIAYE, Phillipe (1986): "La función subversiva de la sexualidad en Juan Goytisolo", *Anthropos*, 60-61: 95-98.
- NECHES, María Gabriela (2013): "Trilogía de la traición de Juan Goytisolo, entre la deconstrucción de la identidad española y la utopía islámica", *Anal. of*

- "Dimitrie Cantemir" *Christian University Linguistics, Literature and Methodology of Teaching*, XII: 37-52.
- NGUYEN, Martine (2007): "París-visión: aproximaciones al Sentier de Juan Goytisolo", *República de las Letras*, 103: 163-168.
- NICOLÁS, César (2004): "Autobiografía y ficción", en Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, pp. 507-532.
- NOMO NGAMBA, Monique (2015): "Semejanzas y diferencias entre *Los poderes de la tempestad* (1997) de Donato Ndongo-Bidyogo y *Señas de identidad* (1977) y *Reivindicación del conde don Julián* (1999)", *Castilla. Estudios de Literatura*, 6 : 350-366.
- NOYARET, Natalie (2007): "Diaspora et texte en souffrance: *La cuarentena* de Juan Goytisolo", *Les Cahiers du MIMMOC*, 3. Web. [Consulta: 20/11/2014]. <mimmoc.revues.org/277>
- NÚÑEZ DÍAZ, Pablo (2014): "Algunas muestras de literatura autobiográfica en la prensa española (1975-2010)", *SIGNA*, 23: 661-686.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1993)"La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo", *Compas de letras*, 3: 113-126.
- (1996a):"Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo", en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor, pp. 82-95.
- (1996b): "Un realismo posmoderno", *Ínsula*, 589-590: 39-42.
- OLIVER DOMINGO, José Luis (trad.) (1996): *Libro de la Escala de Mahoma*. Prólogo de M<sup>a</sup> Jesús Viguera Molins. Madrid: Siruela.
- OLNEY, James (1991): "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", *Anthropos*, 29: 33-47.
- ORTEGA, Julio (1972): *Juan Goytisolo: alineación y agresión en Señas de identidad y Reivindicación del Conde don Julián*. New York: Eliseo Torres.
- (1999): "Juan Goytisolo, Castilla del Pino y la biografía imaginaria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 585: 143-147.

- (2007): "*Paisajes después de la batalla*", *Semana*. Web. [Consulta: 05/07/2014] <<http://www.semana.com/cultura/articulo/15-paisaje-despues-batalla/84126-3>>
- ORTEGA, Julio y Juan Francisco FERRÉ (eds.) (2007): *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice.
- OVIEDO, José Miguel (1977): "La escisión total de Juan Goytisolo: hacia un encuentro con lo hispanoamericano", en *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos, pp. 95-105.
- OWENS, Craig (2008): "El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo", en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 93-124.
- PARDO, José Luis (1996): *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- PASCUAL GAY, Juan (2009): "Los ensayos de Juan Goytisolo (1967-1995): del margen a la resistencia", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 215-231.
- PEDROSA, José Manuel (2001) "Oralidad y escritura: influencias y convergencias (de la literatura artúrica y Pu Songling a Borges y Juan Goytisolo) ", *Revista de Folklore*, 254: 39-43.
- PEÑA-MARÍN, Cristina (1989) "Subjetividad y temporalidad en el relato", en Mercedes Blanco, Geneviève Cahmpeau y Jean Pierre Etienvre (Coord.): *Le temps du récit : colloque organisé à la Casa de Velázquez les 14, 15 et 16 Janvier 1988*. Madrid : Casa de Velázquez, pp. 157-167.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (2001): "El extraño encanto de la intertextualidad", *SIGNA*, 10: 112-127.
- PEREGRÍN OTERO, Carlos (1977): "Lengua y cultura en Juan sin tierra", en *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos, pp. 125-149.
- PEREDA, Rosa María (1978): "En este país sigue sin haber sentido del humor", *El País/Cultura*. 12/04/1978.
- (1982): "Juan Goytisolo: '*Paisajes después de la batalla* es mi primera novela de humor'", *El País*. 16/11/1982.
- PÉREZ, Genaro J. (1977): "Form in Juan Goytisolo's *Juan sin tierra*", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 5.2: 137-160.
- (1984): "Fugal form in fin de fiesta (The party's over)", *The Review of Contemporary Fiction*, IV, 2: 104-108.



- (2001-2002): "La Cuarentena y El sitio de los sitios de Juan Goytisolo: Intertextualidad, creación y recreación autorial", *Letras peninsulares*, 14.3: 391-403.
- PÉREZ, José-Carlos (1984): *La Trayectoria novelística de Juan Goytisolo. El autor y sus obsesiones*. Zaragoza: Oroel.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1992): "Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea", *Revista Tropelías*, 3: 91-104.
- (1996): "¿La inviabilidad de la novela histórica? La saga de los Marx, de Juan Goytisolo", en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.) (1996): *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor, pp. 337-349.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido (2008): "El progreso del héroe", en M<sup>a</sup> Luisa Burguera (ed.): *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra. 2<sup>a</sup> ed., pp. 554-560.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2004): "La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet", *Espéculo*, 26. Web. [Consulta: 24/11/2014].  
<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>>
- PÉREZ PERDOMO, Francisco (1967): "Las confesiones de Goytisolo y su última novela", *Revista Nacional de Cultura*, 181: 26-32.
- PERRIN, Annie (1984): "Makbara: the space of phantasm", *The Review of Contemporary Fiction*, IV. 2, pp. 157-176.
- (1986): "El apocalipsis según Juan", *Anthropos*, 60-61: 68-74.
- (1988): "El laberinto homotextual", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 73-82.
- (1989): "L' oiseau solitaire de Juan Goytisolo", en *Eros literario: actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 245-255.
- (1990): "Al principio fue el pájaro", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 181-196.

- PICCIONI, María Luisa (2011): "Los juegos del autor en *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo: Borramientos, presencia y compromiso político". *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y cultura españolas contemporáneas. Vol III: Narrativa, teatro, cine y otros medios*, pp.1-9. Web. [Consulta: 24/11/2014] <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31882/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31882/Documento_completo.pdf?sequence=1)>
- PINYOL-BALASCH, Ramón (1985): "El tercero en concordia", *El País/Cultura*, 17/07/1985.
- PIRAS, Pina Rosa (1999): "El cervantismo de Juan Goytisolo", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2: 167-179.
- PLAZA, Sixto (1989): "Coto vedado, ¿autobiografía o novela?", *Actas IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Berlín, 18-23 Agosto 1986*, pp. 345-350.
- POLET, Grégoire (2015): "Reminiscencias de Góngora y Goytisolo: la metáfora de segundo grado", *AnMal Electrónica*, 38, pp. 189-203.
- POPE, Randolph D. (1986): "Escritura después de la batalla: renovación de Juan Goytisolo", *Anthropos*, 60-61: 81-84.
- (1988): "Escritura después de la batalla", en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.): *La cultura española en el Posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura. 1975-1985*, Madrid: Playor, pp. 67-73.
- (1990): "Theory and Contemporary Autobiographical Writing: The Case of Juan Goytisolo", *Siglo XX/20<sup>th</sup> Century*, 8: 87-101.
- (1992): "El autorretrato postmoderno de Juan Goytisolo", en ed. Guy Mercadier (éd.): *L'autoportrait en Espagne: Littérature et Peinture*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, pp. 319-330.
- (1999): "El espacio interrogante de Capadocia: El aprendizaje de la identidad en la obra de Juan Goytisolo", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 151-156.
- (2001): "Cervanteando con Juan Goytisolo", en Laszlo Scholz e Iaslo Vasas (eds.): *Cervantes y la narrativa moderna*. Debrecen: University of Debrecen, pp. 123-127.

- (2002a): "El peso de las generaciones y la Saga de los Marx de Goytisolo", *Imprévue*, Montpellier: CERS.
- (2002b): "La elusiva verdad de la autobiografía: En torno a *Coto vedado* de Juan Goytisolo" *Ciberletras*, 5. Web. [Consulta: 15/02/2014]. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/pope.html>>
- (2004): "La imposible autobiografía postmoderna de Juan Goytisolo", en Alfonso del Toro y Claudia Gronemann (eds.): *Autobiography revisited: Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, pp. 197-205.
- (2007): "Dime con quién andas. Goytisolo, Azaña y la compañía de Sócrates", *República de las Letras*, 103: 94-99.
- (2009): "Las amistades electivas de Juan Goytsiolo. A propósito de *El lucernario*", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 279-292.
- PORRÚA, M<sup>a</sup> Carmen (2001): "El yo agazapado: a propósito de la autobiografía de Juan Goytisolo", en Annie Bussière-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue*. Montpellier: CERS, pp. 129-145.
- (2004): "Relaciones transtextuales en la obra de Juan Goytisolo", *Actas XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nueva York, 16-21 Julio 2001*, Vol. 3: pp. 445-451.
- (2007a): "Leer a Goytisolo: Un itinerario ético y estético", *República de las Letras*, 103: 27-39.
- (2007b): "Espacio, sujeto y memoria en *Telón de Boca* de Juan Goytisolo", en Wolfgang Matzat (ed.): *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 185-200.
- (2010): "Los hijos de Julia Gay", *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Paris, 9-13 Julio 2007*, Vol. 6: 233-242.
- (2012): "Del árbol de la literatura al bosque de las letras: el canon de Juan Goytisolo", *CELEHIS*, 21. 23: 191-210.

- POZUELO YVANCOS, José M<sup>a</sup> (1989): "Tiempo del relato y representación subjetiva. Un problema teórico y unos cuentos de Cortázar", en Mercedes Blanco, Geneviève Cahmpeau y Jean Pierre Etienvre (Coord.): *Le temps du récit : colloque organisé à la Casa de Velázquez les 14, 15 et 16 Janvier 1988*. Madrid : Casa de Velázquez, pp. 169-184.
- (1993): *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- (1994): "La ficcionalidad en la poética contemporánea", en Vicente J. Benet y María Luisa Burguera (eds.): *Ficcionalidad y Escritura*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 11-28.
- (1996): "Realidad, ficción y semiótica de la cultura", en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.) (1996): *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor, pp. 97-107.
- (2004a): "Autobiografía: del tropo al acto del lenguaje", en Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, pp. 173-182.
- (2004b): "Autobiografía y periferia literaria", *Quimera*, 240: 31-33.
- (2006): *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- (2012): "'Figuración del Yo' frente a autoficción" [2010], en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, pp. 151-173
- POZUELO YVANCOS, José María y Francisco Vicente GÓMEZ (eds.) (1996): *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas VI. Murcia, 21-24 noviembre 1994*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- PRADO, José-Miguel (2000): "Subversión: elementos clásicos grecolatinos en *Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo", *Estudios Clásicos*, 118: 51-65.
- PRADO, Javier del (1999): *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis.
- PRADO, Javier del; Juan BRAVO; M<sup>a</sup> Dolores PICAZO (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la UCLM.
- PRIETO, Antonio (1972): "La fusión mítica", en Antonio Prieto: *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Barcelona: Planeta, pp. 135-187.

- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2004a): *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*. Prólogo de Anna Caballé. Salamanca: CELYA.
- (2004b): *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Prólogo José Romera Castillo. Logroño: Universidad de la Rioja.
- QUESADA ABAD, Dulce María (1988): "Ruptura o evolución: La mixtificación como constante en la narrativa de Juan Goytisolo", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 99-106.
- RAIBLE, Wolfgang (1988): "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual [1980]", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 303-339.
- RAMOS, Alicia (1982): "La Anti-España de Juan Goytisolo", *Explicación de textos literarios*, 10: 15-32.
- (1993): *Unidad formal y análisis crítico en Reivindicación del Conde Don Julián*. Ann Arbor (Michigan): UMI.
- REBOUL, Anne-Marie (2001): "La autoficción: un género de la posmodernidad", en Aurora et al. (ed.): *Matrices del siglo XX: signos precursores de la posmodernidad. Seminario Internacional Complutense. 29 noviembre-2 diciembre*. Madrid: Universidad Complutense.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (1995): *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo XXI.
- REVERTER, Arturo (2007): "Virtudes y defectos de lo frágil", *República de las Letras*, 103: 169-173.
- RIBEIRO DE MENEZES, Alison (2002a): "Reciting/Re-siting the *Libro de buen amor* in the zoco: Irony, Orality and the Islamic in Juan Goytisolo's *Makbara*", *MLN*, 117. 2: 406-431.
- (2002b): "The mystical and the burlesque: the portrayal of homosexuality in Juan Goytisolo's *Carajicomedia*", *Romance Studies*, 20.2: 105-114.
- (2005): *Juan Goytisolo: The author as dissident*. Woodbridge: Tamesis.
- (2009): "Del yo al yo la distancia es... ética: cuestiones de autoridad y autoría en el periodismo político de Juan Goytisolo - Bosnia, Argelia, Palestina,

- Chechenia", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 233-257.
- RICO, Manuel (2001): "Reflexiones sobre 25 años de novela española (Desde la 'nueva narrativa' de los 80 a la realidad diversa del siglo XXI)", en Virgilio Tortosa (ed.): *Escrituras del desconcierto. El imaginario creativo del siglo XXI*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 109-118.
- RICOEUR, Paul (1996): *Sí mismo como otro* [1990]. Trad. Agustín Neira Calvo. Madrid: Siglo XXI.
- (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Trad. Gabriel Aranzueque. Madrid: Arrecife. Ediciones Universidad Autónoma.
- (2001): *La metáfora viva* [1975]. Trad. Agustín Neira. Madrid: Ediciones Cristiandad. Trotta.
- RIDAO, José María (2000): "Juan Goytisolo: la memoria de la heterodoxia", *Quimera*, 196: 8-13.
- RIGONI, Mirtha Laura (2014): "Representación de ciudades: trayectos y metáforas en Juan Goytisolo", *Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido*, 6.11: 39-49,
- RÍOS, César Alonso de los (1976): "Por fin, *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo", *El País/Cultura*, 13/06/1976.
- RÍOS, Julian (1984): "The apocalypse according to Juan Goytisolo", *The Review of Contemporary Fiction*, IV. 2: 127-138.
- (1988): "Apuntaciones para un 'ficcionario de tópicos sobre la persona y obra de Juan Goytisolo'" en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 229-233.
- RIVA, Gustavo (2013): "Por una historia de la ficción", *Luthor*, 17. Web. [Consulta: 20/12/2014] <<http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article87>>
- ROCA SIERRA, Marcos (2003): *La construcción del sujeto en la narrativa española actual*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): "La modernidad estética", en Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (Coord.): *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 57-66.
- RODRIGO ALSINA, Miquel y Pilar MEDINA BRAVO (2006): "Posmodernidad y crisis de identidad", *IC, Revista Científica de Información y Comunicación*, 3: 125-146.

- RODRÍGUEZ, David Diego (2004): *Postmodernist C(ha)osmos: reading historiographic metafiction in Juan Goytisolo and Abel Posse*. Tesis doctoral., University of Illinois at Chicago. Web. [Consulta: 12/01/2015] <[https://www.researchgate.net/publication/268302599\\_POSTMODERNIST\\_CHAOSMOS\\_READING\\_HISTORIOGRAPHIC\\_METAFICTION\\_IN\\_JUAN\\_GOYTISOLO\\_AND\\_ABEL\\_POSSE](https://www.researchgate.net/publication/268302599_POSTMODERNIST_CHAOSMOS_READING_HISTORIOGRAPHIC_METAFICTION_IN_JUAN_GOYTISOLO_AND_ABEL_POSSE)>.
- RODRÍGUEZ ABAD, Ángel (2009): "Monstruos de ayer y de hoy", *Turia: Revista Cultural*, 89-90: 467-469.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (2005): "Juan Goytisolo: exiliado y refugiado de la lengua", *Cuadernos del minotauro*, 2: 79-88.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2014a): "Juan Goytisolo gana el Premio Cervantes", *El País/Cultura*, 24/11/2014.
- (2014b): "Juan Goytisolo: 'Cuando me dan un premio sospecho de mí mismo'", *El País/Cultura*, 24/11/2014.
- (2014c): "En la tribu del nuevo Cervantes", *El País/Cultura*, 30/11/2014.
- (2015a): "Goytisolo por Goytisolo", 17/04/2015.
- (2015b): "Juan Goytisolo: 'Digamos bien alto que podemos'", *El País*, 23/04/2015.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2007): "Juan Goytisolo: pájaro solitario y batalla silenciosa", *República de las Letras*, 103: 55-67.
- RODRÍGUEZ, Santiago (2005): "Juan Goytisolo: Exiliado y refugiado de la lengua", *Cuadernos del Minotauro*, 2: 79-87.
- ROGMANN, Horst (1976): "El contradictorio Juan Goytisolo", *Ínsula*, 359: 1-12.
- ROJO, José Andrés (2007): "Elogio del saber no rentable", *El País/Cultura*, 13/06/2007.
- ROMERA CASTILLO, José (1981): "La literatura como signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura", en José Romera Castillo (ed.): *La literatura como signo*. Madrid: Playor, pp. 13-56.
- (1982): "Autobiografía de Luis Cernuda: aspectos literarios", *L'Autoiographie en Espagne. Actes du II Colloque Interantional*. Aix-en-Provence: Université de Provence, pp. 279-294.
- (1991): "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991) ", *Anthropos*, 29: 170-184.

- (1992): "Literatura autobiográfica en España: apuntes bibliográficos sobre los años ochenta", *Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 Agosto 1989*, pp. 241-248.
- (2006): *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica*. Madrid: Visor.
- ROMERA CASTILLO, José et al. (eds.) (1993): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, UNED, 1-3 julio 1992*. Madrid: Visor.
- ROMERA CASTILLO, José, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO y Mario GARCÍA-PAGE (eds.) (1996): *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Madrid: Visor.
- ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.) (1998): *Biografías Literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Casa de Velázquez, Madrid, 26-29 mayo 1997*. Madrid: Visor.
- ROMERA GALÁN, Fernando (2010): "Algunas consideraciones sobre el signo espacial en la escritura autobiográfica", *SIGNA*, 19: 371-394.
- (2012): "Antimodernidad y autobiografía en la literatura contemporánea en España", *RILCE*, 28.1: 203-222.
- ROMERO, Héctor C. (1977): "Mitemas y estructura mítica en *Reivindicación del Conde don Julián*", *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Burdeos, 2-8 septiembre 1974*: 753-762.
- ROQUE ALONSO, Maria Àngels (2009): "Las aves, metáfora del alma", *Quaderns de la Mediterrània/Cuadernos del Mediterráneo*, 12: 236-244.
- ROSA, Julio M<sup>a</sup> de la (1969): "Juan Goytisolo o la destrucción de las raíces", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 237: 779-784.
- ROSSI, Paolo (2001): *El pasado, la memoria, el olvido* [1991]. Trad. Guillermo Piro. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RUBIA VILA, Francisco J. (2013): "El yo es una ilusión que vive en una realidad virtual", *Tendencias21*. Web. [Consulta: 20/12/2014] <[http://www.tendencias21.net/neurociencias/La-ilusion-del-Yo\\_a29.html](http://www.tendencias21.net/neurociencias/La-ilusion-del-Yo_a29.html)>
- RUIZ CAMPOS, Alberto Manuel (1990): "De la fidelidad del espejo amigo", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de*



- Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 197-211.
- (1996): *Estructuras literarias en la nueva narrativa de Juan Goytisolo.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (1998): "La escritura espejular, homotextualidad en la obra de Juan Goytisolo", en Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Viñez-Sánchez y Juan Sáez Durán (ed.): *Retórica y texto.* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 489-492.
- (2001): "Juan Goytisolo y el cuento de nunca acabar", en Annie Bussière-Perrin (ed.): *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Actes du colloque international « *Rencontre avec Juan Goytisolo* » (Bédarieux, 26-28 mai 2000), *Imprévue.* Montpellier: CERS, pp. 287-309.
- RUIZ CASTELLANOS, Antonio, ANTONIA VIÑEZ-SÁNCHEZ y JUAN SÁEZ DURÁN (ed.)  
 (1998): *Retórica y texto.* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- RUIZ LAGOS, Manuel (1987): "Makbara: Viaje errático al centro del universo-mundo", *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, 10: 127-166.
- (1988a): "Pájaros con vuelo a Simorg. Transferencia y metamorfosis textual en un relato de Juan Goytisolo: Las virtudes del pájaro solitario", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo. Actas del I Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 169-228.
- (1988b): "Un viaje errático", *Quimera*, 73: 46-50.
- (coord.) (1988): *Escritos sobre Juan Goytisolo. Actas del I Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (1990a): "De pájaro fingido al jardín del hombre interior: sobrelectura singular del pájaro solitario", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 23-42.
- (1990b): "Los Trabajos y los Días: 'Confesiones' paródicas de Juan Goytisolo. Paraliturgia discursiva sobre textos clásicos. Pesquisa literaria sobre Juan sin Tierra", *CAUCE, Revista de Filología y su didáctica*, 13: 87-124.

- (1991a): *Propuestas de alcance del "Pájaro solitario"*. Sevilla: Grupo de Investigación (P.A.I.), Universidad de Sevilla.
- (1991b): *Juan Goytisolo, Semana de Autor en Buenos Aires*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- (1992): *Sur y Modernidad. Estudios literarios sobre Juan Goytisolo: Las virtudes del pájaro solitario*. Sevilla: Editorial Don Quijote.
- (1996): *Lector apud Goytisolo: Las paradojas del texto hermético, sobre El sitio de los sitios*. Alcalá de Guadaira (Sevilla): Guadalmena.
- RUIZ LAGOS, Manuel y Alberto Manuel RUIZ CAMPOS (1995): *Juan Goytisolo, "el centro y el método"*. Alcalá de Guadaira (Sevilla): Guadalmena.
- RUIZ, Jolanda (2006): "Estrategias e inferencias en el yo posmoderno", *Aposta, Revista de ciencias sociales*, 31: 1-10.
- RUIZ-VARGAS, José María (1997a): "La complejidad de la memoria", en José María Ruiz-Vargas (comp.), *Claves de la memoria*. Madrid: Trolta, pp. 9-13.
- (1997b): "¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas", en José María Ruiz-Vargas (Comp.), *Claves de la memoria*. Madrid: Trolta, pp. 121-152.
- (comp.) (1997): *Claves de la memoria*. Madrid: Trolta.
- (2004a): "Claves de la memoria autobiográfica", en Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, pp. 183-222.
- (2004b): "La memoria autobiográfica y el problema de la fiabilidad de los recuerdos", *Quimera*, 240: 27-30.
- RYAN, Marie-Laure (1997): "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción", en Antonio Garrido Domínguez (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 181-206.
- SAER, Juan José (2004): *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SAHUQUILLO, Ángel (1996-1997): "El exilio, lo anal y la identidad proteica en *Juan sin tierra*", *Antípodas*, VIII-IX: 130-143.
- (1999): "Las 'traiciones' de Juan Goytisolo, su dialéctica y su relación con las de Luis Cernuda, Emilio Prados y Manuel Puig", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 157-179.

- (2007): "Juan Goytisolo, el gran teatro del mundo y el culebreo de un culebrón o kabuki 'jibarista' llamado 'nosotros'", *República de las Letras*, 103: 68-85.
- SAID, Edward W. (2002): *Orientalismo* [1978]. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Debate.
- (2004): *El mundo, el texto, el crítico*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate.
- (2008): "Antagonsitas, públicos, seguidores y comunidad", en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 199-235.
- SAIZ CERREDA, M<sup>a</sup> Pilar (2012): "Identidad y representación en el discurso autobiográfico", *RILCE*, 28.1: 8-17.
- SALDAÑA, Alfredo (2012): "Literatura y Posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual", *Castilla. Estudios de Literatura*, 3: 365-384.
- SALEM, Diana B. (2006): "Autoficción: la vida como un palimpsesto de memoria", en Diana B. Salem (coord.): *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Biblos, pp.199-213.
- (coord.) (2006): *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Biblos.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros (1982): "Juan Goytisolo: la creación literaria como liberación", *Ínsula*, 426: 4.
- SÁNCHEZ MECA, Diego (2004): "El círculo hermenéutico y los límites de una filosofía de la lectura", *SIGNA*, 13: 139-160.
- SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel (2001): "Riesgo y ventura de Juan Goytisolo", *Turia: Revista Cultural*, 58: 13-18.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1988): "Góngora y la novela *Don Julián*", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 123-134.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2011): "Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal", *Revista de Literatura*, LXXIII, 146: 379-406.
- SANDI, Carmen (1997): "Bases neurobiológicas de la memoria", en José María Ruiz-Vargas (comp.): *Claves de la memoria*. Madrid: Trotta, pp. 15-32.
- SANZ CABRERIZO, Amelia (Comp.) (2009): *Teoría literaria española con voz propia*. Madrid: Arco/Libros.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1977): *Lectura de Juan Goytisolo*. Barcelona: Anthropos.

- (1982): "Lectura de Juan Goytisolo [1977]", en Jesús Lázaro (ed.): *Juan Goytisolo*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 103-108.
- (1986): "La trayectoria novelística de Juan Goytisolo", *Anthropos*, 60-61: 94-95.
- (1996): "El archipiélago de la ficción", *Ínsula*, 589-590: 3-4.
- (2000): "Carajicomedia". *El Cultural*. Web. [Consulta: 08/06/2015] <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Carajicomedia/15163>>
- (2008): "Juan Goytisolo de cuerpo (casi) entero", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 694: 69-78.
- (2012): "Prólogo", en Juan Goytisolo: *Trilogía de Álvaro Mendiola*. Barcelona: RBA.
- SARDUY, Severo (1975): "La desterritorialización", en Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 175-183.
- (1990): "El texto devorado", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 15-20
- SAVATER, Fernando (1977): "Un caso de conciencia", en *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos, pp. 193-200.
- SCARANO, Laura (2000): "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura", *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 Julio 1998*, Vol. 3: 692-693.
- SCARPETTA, Guy (1995): "Más allá del bien y del mal. Paisajes después de la batalla", *Quimera*, 133, 19-25.
- (2007): "Una obra excepcional", *República de las Letras*, 103: 177.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1988): "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica [1983]", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 155-179.
- SCHAEFER-RODRÍGUEZ, Claudia (1984): *Juan Goytisolo, del «realismo crítico» a la utopía*. Madrid: José Porrúa.
- SCHLICKERS, Sabine (2010): "El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción", en Vera Toro, Sabien Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 51-71.

- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo (2004): "El lenguaje subversivo de Juan Goytisolo en *Reivindicación del Conde don Julián*", *Sincronía Primavera*. Web [Consulta: 21/07/2013] <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid04.htm>>
- SCHMIDT, Siegfried J. (1997): "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura", en Antonio Garrido Domínguez (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 207-240.
- SCHULMAN, Aline (1984): "Marks of identity: identity and discourse", *The Review of Contemporary Fiction*, 4.2: 145.
- (1988) "El nómada narrador en la obra de Juan Goytisolo", en Manuel Ruiz Lagos (coord.): *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo: Almería, 1987*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, pp. 45-58.
- (1990): "Tres juanes y un pájaro solitario", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 213-222.
- SCHWARTZ, Kessel (1975): "Juan Goytisolo, las coacciones culturales y la *Reivindicación del conde don Julián*", en Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 151-167.
- (1977): "Juan sin tierra, esperpento anal", en *Juan sin tierra*. Madrid: Fundamentos 1977, pp. 81-93.
- (1982): "Juan Goytisolo's Non-Fiction Views on la España sagrada", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 16.3: 323-332.
- (1984): "The literary criticism of Juan Goytisolo", *The Review of Contemporary Fiction*, IV, 2.
- SEDEÑO RODRÍGUEZ, Francisco Javier (2004-2005): "Fray Francisco Ortiz: Un ejemplo de epistolario 'alumbrado'", *Etiópicas*, I: 161-242.
- SEMPRÚN, Jorge (1991): "Las luces de Brindisi", *Anuario: los hechos, las imágenes, los protagonistas, las cifras, los países*. Barcelona: Planeta, pp. 13-15.
- SEMPRÚN MAURA, Carlos (2001): "Juan Goytisolo oculta el Mediterráneo", *Libertad Digital*. Web. [Consulta: 21/09/2013]. <<http://www.libertaddigital.com/opinion/ideas/juan-goytisolo-oculta-el-mediterraneo-551.html>>

- SENABRE, Ricardo (1971): "Evolución en la novela de Juan Goytisolo", *Reseña*, 41: 3-12.
- (2008): "El exiliado de aquí y allá", *El Cultural*. Web [Consulta: 04/06/2015] <<http://www.elcultural.com/revista/letras/El-exiliado-de-aqui-y-alla/23780>>
- SILVESTRE, María Soledad (2008): "Una guerra todas las guerras: el viaje a la barbarie de Juan Goytisolo", *Memoria Académica: Siglos XX y XXI Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas. 1-3 octubre 2008. Universidad Nacional de la Plata* pp.1-7. Web [Consulta: 11/11/2014]. <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev366>>
- SIX, Abigail (1990): *Juan Goytisolo: the case for chaos*. New Haven : Yale University Press.
- SKAREKE, Anna (1999): "La apropiación de un relato oral: Las relaciones transtextuales entre Juan Goytisolo y Juan Ruiz", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 181-191.
- SMITH, Paul Julian (1989): "Juan Goytisolo and Jean Baudrillard: The Mirror of Production and the Death of Symbolic Exchange", *Revista de Estudios Hispánicos*, 23. 2: 37-61.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975): "Juan Goytisolo: en busca de la pertenencia", en Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 23-51. También en *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, pp. 233-259.
- (1977): "Don Julián, iconoclasta de la literatura patria", *Camp de l'arpa*, 43-44: 7-14.
- (1996): "Novelistas de 1950 al final de siglo", *Ínsula*, 589-590: 43-44.
- SOBEJANO, Gonzalo et al. (1975): *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (1988): "Ambiguity and Destruction Throug the Naming Process in *Reivindicación del Conde don Julián* and *Recuento*", *Literary Onomastics Studies*, 15. 8: 31-37.
- (1994): "El discurso en la ficción postmoderna española", *Actas XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Irvine, 24-29 Agosto 1992*, pp. 249-257.
- (1995): "Modalidades discursivas en la ficción posmoderna española", *Nueva revista de filología hispánica*, 1: 37-58.

- SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio (1988): "La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985", en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (Eds.): *La cultura española en el Posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura. 1975-1985*, Madrid: Playor, pp. 37-47.
- SOLDEVILLA PÉREZ, Luis Carlos (1993): "La virtualidad de la autobiografía para la psicología social", en José Romera Castillo et al. (Eds.): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, UNED, 1-3 julio 1992*. Madrid: Visor, pp. 387-390.
- SONTAG, Susan (1969): *Contra la interpretación*. Trad. Javier González-Pueyo. Barcelona: Seix Barral.
- (2003): *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Buenos Aires: Taurus.
- SOREL, Andrés (2007): "Carajicomedia de Juan Goytisolo. Otra lectura literaria de la Historia de España", *República de las Letras*, 103: 159-162.
- SOTOMAYOR, Carmen (1990): *Una lectura orientalista de Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos.
- (1999): "Sobre caleidoscopios, rompecabezas y otros aspectos lúdicos en la narrativa de Juan Goytisolo", en Inger Enkvist (ed.): *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo: Lund, 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almeriense, pp. 193-198.
- SPIRES, Robert (1979): "El nuevo lenguaje de la nueva novela", *Ínsula*, 396-397: 6-7.
- SPRINKER, Michael (1991): "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía", *Anthropos*, 29: 118-129.
- STECHER, Lucía (2002): "Estructura y lenguaje en *Señas de identidad* de Juan Goytisolo", *Revista chilena de literatura*, 60: 67-86.
- STEINER, George (1998): *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* [1989]. Trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Destino.
- (2011): *Gramáticas de la creación* [2001]. Trad. Madrid: Siruela.
- STEMPEL, Wolf-Dieter (1988): "Aspectos genéricos de la recepción [1979]", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 236-251.

- STIERLE, Karlheinz (1987): "¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?", en José Antonio Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 87-143.
- SUBIRATS, Eduardo (2001): "Homenaje a Juan Goytisolo y una conclusión provisional", *Quimera*, 205: 8-12.
- (2007): "Tres encuentros con Juan Goytisolo y una conclusión provisional", *República de las Letras*, 103: 154-158.
- TABORDA SÁNCHEZ, Juan Fernando (2009): *El árbol de la literatura. Poética en los ensayos literarios de Juan Goytisolo*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. Web. [Consulta: 30/11/2015] <<http://0-hera.ugr.es/adrastea.ugr.es/tesisugr/18509903.pdf>>
- TODOROV, Tzvetan (1988): "El origen de los géneros [1987]", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 31-48.
- (2000): *Los abusos de la memoria* [1995]. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós.
- TOPUZIAN, Marcelo (2003): "Paul de Man: ¿la imposibilidad de la autobiografía?", *Anclajes*, VII-7: 255-275.
- (2004): "El autor de los últimos textos de Juan Goytisolo", *Actas XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 Julio 2001*, Vol. 3: 605-610.
- (2010): "La muerte del autor: iconoclastia y escritura en Telón de boca", *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: París, 9-13 Julio 2007*, vol. 4: 561-566.
- TORO, Vera, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO (2010): "La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación", en Vera Toro, Sabien Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-29.
- TORO, Vera, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO (eds.) (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- TORTOSA, Virgilio (2001): *Escrituras ensimismadas: la autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Universidad de Alicante.



- (ed.) (2001): *Escrituras del desconcierto. El imaginario creativo del siglo XX*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- UGARTE, Michael (1980): "Juan Goytisolo's Mirrors: Intertextuality and Self-Reflection in *Reivindicación del Conde don Julián* and *Juan sin tierra*", *Modern Fiction Studies*, 26. 4: 613-623.
- (1982): *Trilogy of Treason. An Intertextual Study of Juan Goytisolo*. Columbia/London: University of Missouri Press.
- ULMER, Gregory L. (2008): "El objeto de la poscrítica", en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 125-163.
- VALCÁRCEL, Carmen (2004): "Paisajes después de la batalla en la novelística de Juan Goytisolo", en José María Martínez Cachero et al.: *Mostrar con propiedad un desatino*. Madrid: Eneida, pp. 171-190.
- VALENTE, José Ángel (1991): *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets.
- VALENZUELA, Javier (2008): "Reportero y articulista", *Mercurio*, 105: 14-15.
- VALIS, Noël M. (1991): "La autobiografía como insulto", *Anthropos*, 125: 36-40.
- VALLE COLLADO, Mélanie (2008): "En pos del «yo» a través del «tú». El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité y Don Julián de Juan Goytisolo", *Tonos Digital*, 16: 1-20. Web [Consulta: 21/03/2015] <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/260/201>>
- VALLES CALATRAVA, José R. (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- VALLS, Fernando (2003): *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.
- VANDEBOSCH, Dagmar (2009): "Azaña en el bosque de las letras: la pasión crítica de Goytisolo en *El lucernario*", en Brigitte Adriaensen y Marko Kunz (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 293-311.
- VARGAS LLOSA, Mario (1975): "Reivindicación del conde D. Julián o el crimen pasional", en Gonzalo Sobejano et al.: *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 169-173.
- (2003): *La verdad de las mentiras* [1990]. Madrid: Alfaguara.
- (2011): *Cartas a un joven novelista* [1997]. Madrid: Alfaguara.

- VATTIMO, Gianni (1992): *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica* [1989]. Trad. Juan Carlos Gentile Vitaleo. Barcelona: Paidós, 2ª ed.
- (1995): *Más allá de la interpretación* [1994]. Trad. Pedro Aragón Rincón. Barcelona: Paidós.
- (2007): *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985). Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa.
- VAUTHIER, Bénédicte (2012): "Preliminares y estudio de crítica genética", en Juan Goytisolo: *Paisajes después de la batalla*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 15-197.
- VÁZQUEZ, Juana (2009): "¿Literatura del yo? ¿Qué yo? ", *El País*, 17/01/2009.
- VEGAS GONZÁLEZ, Serafín (1978): "La función terrorista del lenguaje", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 335: 190-212.
- VELJOVIC, Jelica (2014): "Los espacios (meta)rreales: El exiliado de aquí y de allá, de Juan Goytisolo", en Barbara Greco y Laura Pache Carballo (eds.): *Variaciones de lo metarreal en la España de los Siglos XX y XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 221-231.
- VERDÚ, Vicente (2007): "Reglas para la supervivencia de la novela", *El País* (17/11/2007).
- VERNON, Kathleen M. (1989): "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea", *Actas IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Berlín, 18-23 Agosto 1986*, Vol. 2: 429-437.
- VICENTE HERNANDO, César de (1990): "*Las virtudes del pájaro solitario*, novela de la libertad", en *Escritos sobre Juan Goytisolo: Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo, Las virtudes del pájaro solitario: Almería, 7, 8 y 9 de septiembre de 1989*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 61-75.
- VIDAL JIMÉNEZ, Rafael (1999): "La historia y la postmodernidad", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Hª Contemporánea*, 12: 11-44.
- VILLACÈQUE, Sol (2015): "Sexo y traición: un diálogo secreto entre Juan Goytisolo y Manuel Puig", *Sociocriticism*, XXX, 1-2: 237-276.
- VILLANUEVA, Darío (1989): "La unidad de tiempo en la novela", en Mercedes Blanco, Geneviève Cahmpeau y Jean Pierre Etienvre (Coord.): *Le temps du récit : colloque organisé à la Casa de Velázquez les 14, 15 et 16 Janvier 1988*. Madrid : Casa de Velázquez, pp. 127-145.

- (1991): "Para una pragmática de la autobiografía", *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, pp. 95-114.
- (1993): "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", en José Romera Castillo et al. (Eds.): *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, UNED, 1-3 julio 1992*. Madrid: Visor, pp. 15-31.
- (1994): "Goytisolo: nuevo paréntesis excepcional", *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, pp. 415-425.
- WAGNER-EGELHAFF, Martina (2012): "Autobiografía/verdad/psicoanálisis" [2008], en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, pp. 237-258.
- WALLIS, Brian (ed.) (2001): *Arte después de la modernidad*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal.
- WINTRAUB, Karl J. (1991): "Autobiografía y conciencia histórica", *Anthropos*, 29: 18-33.
- (1993): *La formación de la individualidad* [1978]. Trad. Miguel Martínez-Lage. Madrid: Megazul-Endymion.
- YLLERA, Alicia (1981): "La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon*", *1616 Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IV: 163-192.
- YNDURÁIN, Domingo (ed.) (2013): *Poesía*. Por San Juan de la Cruz. Madrid, Cátedra. 17ªed.
- ZAMBRANO, María (1995): *La confesión: género literario* [1943]. Madrid: Siruela.
- ZIMA, Peter V. (2007): "Postmodernidad e indiferencia: hacia una novela postmoderna", en Javier Gómez-Montero (ed.): *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 51-61.

### 13. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Shankbone, David (1852), *El Judío Errante*. Caricatura basada en estereotipos. Reproducción en Yad Vashem, 2007 Recuperado de <<http://www.aurora-israel.co.il/articulos/israel/Titular/52099/>>

Figura 2. Amat, Frederic (2007), ilustración para la edición de 2007 de *Las virtudes del pájaro solitario* de Juan Goytisolo. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 132-133. Recuperado de <[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/17/babelia/1429276212\\_953370.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/17/babelia/1429276212_953370.html)>

Figura 3. Sánchez, Gervasio (1993), fotografía de la destrucción de la biblioteca de Sarajevo. Incluida en *Cuaderno de Sarajevo* de Juan Goytisolo y en *Sarajevo 1992-2008* del propio Gervasio Sánchez.



## 14. ANEXOS

### a) Repertorio de obras.

	Obras de ficción	Ensayos y libros de viajes	Otras obras
1954	<i>Juegos de manos</i>		
1955	<i>Duelo en el paraíso</i>		
1956			
1957	<i>El circo</i>		
1958	<i>Fiestas; La resaca</i>		
1959		<i>Problemas de la novela</i>	
1960	<i>Para vivir aquí</i>	<i>Campos de Níjar</i>	
1961	<i>La isla</i>		
1962	<i>La Chanca; Fin de fiesta</i>	<i>Pueblo en marcha</i>	
1963			
1964			
1965			
1966	<i>Señas de identidad</i>		
1967		<i>El furgón de cola</i>	
1968			
1969			
1970	<i>Reivindicación del Conde don Julián</i>		
1971			
1972			<i>Obra inglesa de Blanco White. Introducción.</i>
1973			
1974			
1975	<i>Juan sin tierra</i>		
1976			
1977		<i>Disidencias</i>	
1978		<i>Libertad, libertad, libertad</i>	
1979		<i>España y los españoles / El problema del Sáhara</i>	
1980	<i>Makbara</i>		
1981			
1982	<i>Paisajes después de la batalla</i>	<i>Crónicas sarracinas</i>	
1983			
1984			
1985		<i>Contracorrientes</i>	<i>Coto vedado</i> (autobiografía I)
1986			<i>En los reinos de taifa</i> (autobiografía II)
1987			
1988	<i>Las virtudes del pájaro solitario</i>		
1989		<i>Estambul otomano</i>	<i>Alquibla</i> (serie televisiva)
1990		<i>Aproximaciones a Gaudí en Capadocia. Visiones del mundo islámico</i>	
1991	<i>La Cuarentena</i>		

<b>1992</b>		
<b>1993</b>	<i>La saga de los Marx</i>	<i>Cuaderno de Sarajevo</i>
<b>1994</b>		<i>Argelia en el vendaval</i>
<b>1995</b>	<i>El sitio de los sitios</i>	<i>El bosque de las letras</i>
<b>1996</b>		<i>Paisajes de guerra con Chechenia al fondo</i>
<b>1997</b>	<i>Las semanas del jardín</i>	<i>De la Ceca a la Meca</i>
<b>1998</b>		
<b>1999</b>		<i>Cogitus interruptus</i>
<b>2000</b>	<i>Carajicomedia</i>	<i>El peaje de la vida</i> (junto a Sami Naïr). <i>Diálogo sobre la desmemoria, los tabúes y el olvido</i> (con Günter Grass).
<b>2001</b>		<i>Pájaro que ensucia su propio nido</i>
<b>2002</b>		<i>Tradición y disidencia</i>
<b>2003</b>	<i>Telón de boca</i>	<i>España y sus Ejidos</i>
<b>2004</b>		<i>El Lucernario. La pasión crítica de Manuel Azaña</i>
<b>2005</b>		
<b>2006</b>		
<b>2007</b>		<i>Contra las sagradas formas</i>
<b>2008</b>	<i>El exiliado de aquí y allá</i>	<i>Genet en el Raval</i>
<b>2009</b>		
<b>2010</b>		
<b>2011</b>		
<b>2012</b>		<i>Ardores, cenizas, desmemoria</i> (poesía)
<b>2013</b>		<i>Belleza sin ley</i>

**b) “A la llana y sin rodeos”, pronunciado por Juan Goytisolo al recibir el Premio Cervantes 2014 (Alcalá de Henares, 23 de abril de 2015).**

En términos generales, los escritores se dividen en dos esferas o clases: la de quienes conciben su tarea como una carrera y la de quienes la viven como una adicción. El encasillado en las primeras cuida de su promoción y visibilidad mediática, aspira a triunfar. El de las segundas, no. El cumplir consigo mismo le basta y si, como sucede a veces, la adicción le procura beneficios materiales, pasa de la categoría de adicto a la de camello o revendedor. Llamaré a los del primer apartado, literatos y a los del segundo, escritores a secas o más modestamente incurables aprendices de escribidor. A comienzos de mi larga trayectoria, primero de literato, luego de aprendiz de escribidor, incurrí en la vanagloria de la búsqueda del éxito -atraer la luz de los focos, “ser noticia”, como dicen obscenamente los parásitos de la literatura- sin parar mientes en que, como vio muy bien Manuel Azaña, una cosa es la actualidad efímera y otra muy distinta la modernidad atemporal de las obras destinadas a perdurar pese al ostracismo que a menudo sufrieron cuando fueron escritas. La vejez de lo nuevo se reitera a lo largo del tiempo con su ilusión de fresca marchita. El dulce señuelo de la fama sería patético si no fuera simplemente absurdo. Ajena a toda manipulación y teatro de títeres, la verdadera obra de arte no tiene prisas: puede dormir durante décadas como *La regenta* o durante siglos como *La lozana andaluza*. Quienes adensaron el silencio en torno a nuestro primer escritor y lo condenaron al anonimato en el que vivía hasta la publicación del *Quijote* no podían imaginar siquiera que la fuerza genésica de su novela les sobreviviría y alcanzaría una dimensión sin fronteras ni épocas.

“Llevo en mí la conciencia de la derrota como un pendón de victoria”, escribe Fernando Pessoa, y coincido enteramente con él. Ser objeto de halagos por la institución literaria me lleva a dudar de mí mismo, ser persona non grata a ojos de ella me reconforta en mi conducta y labor. Desde la altura de la edad, siento la aceptación del reconocimiento como un golpe de espada en el agua, como una inútil celebración.

Mi condición de hombre libre conquistada a duras penas invita a la modestia. La mirada desde la periferia al centro es más lúcida que a la inversa y al evocar la lista de mis maestros condenados al exilio y silencio por los centinelas del canon nacional-católico no puedo menos que rememorar con melancolía la verdad de sus críticas y ejemplar honradez. La luz brota del subsuelo cuando menos se la espera. Como dijo con ironía Dámaso Alonso tras el logro de su laborioso rescate del hasta entonces



ninguneado Góngora, ¡quién pudiera estar aún en la oposición! Mi instintiva reserva a los nacionalismos de toda índole y sus identidades totémicas, incapaces de abarcar la riqueza y diversidad de su propio contenido, me ha llevado a abrazar como un salvavidas la reivindicada por Carlos Fuentes nacionalidad cervantina. Me reconozco plenamente en ella. Cervantear es aventurarse en el territorio incierto de lo desconocido con la cabeza cubierta con un frágil yelmo bacía. Dudar de los dogmas y supuestas verdades como puños nos ayuda a eludir el dilema que nos acecha entre la uniformidad impuesta por el fundamentalismo de la tecnociencia en el mundo globalizado de hoy y la previsible reacción violenta de las identidades religiosas o ideológicas que sienten amenazados sus credos y esencias. En vez de empecinarse en desenterrar los pobres huesos de Cervantes y comercializarlos tal vez de cara al turismo como santas reliquias fabricadas probablemente en China, ¿no sería mejor sacar a la luz los episodios oscuros de su vida tras su rescate laborioso de Argel? ¿Cuántos lectores del Quijote conocen las estrecheces y miseria que padeció, su denegada solicitud de emigrar a América, sus negocios fracasados, estancia en la cárcel sevillana por deudas, difícil acomodo en el barrio malfamado del Rastro de Valladolid con su esposa, hija, hermana y sobrina en 1605, año de la Primera Parte de su novela, en los márgenes más promiscuos y bajos de la sociedad? Hace ya algún tiempo, dedique unas páginas a los titulados Documentos cervantinos hasta ahora inéditos del presbítero Cristóbal Pérez Pastor, impresos en 1902 con el propósito, dice, de que “reine la verdad y desaparezcan las sombras”, obra cuya lectura me impresionó en la medida en que, pese a sus pruebas fehacientes y a otras indagaciones posteriores, la verdad no se ha impuesto fuera de un puñado de eruditos, y más de un siglo después las sombras permanecen. Sí, mientras se suceden las conferencias, homenajes, celebraciones y otros actos oficiales que engordan a la burocracia oficial y sus vientres sentados, pocos, muy pocos se esfuerzan en evocar sin anteojeas su carrera teatral frustrada, los tantos años en los que, dice en el prólogo del Quijote, “duermo en el silencio del olvido”: ese “poetón ya viejo” (más versado en desdichas que en versos) que aguarda en silencio el referendo del falible legislador que es el vulgo. Alcanzar la vejez es comprobar la vacuidad y lo ilusorio de nuestras vidas, esa “exquisita mierda de la gloria” de la que habla Gabriel García Márquez al referirse a las hazañas inútiles del coronel Aureliano Buendía y de los sufridos luchadores de Macondo. El ameno jardín en el que transcurre la existencia de los menos no debe distraernos de la suerte de los más en un mundo en el que el portentoso progreso de las

nuevas tecnologías corre parejo a la proliferación de las guerras y luchas mortíferas, el radio infinito de la injusticia, la pobreza y el hambre.

Es empresa de los caballeros andantes, decía don Quijote, “deshacer tuertos y socorrer y acudir a los miserables” e imagino al hidalgo manchego montado a lomos de Rocinante acometiendo lanza en ristre contra los esbirros de la moderna Santa Hermandad que proceden al desalojo de los desahuciados, contra los corruptos de la ingeniería financiera o, a Estrecho traviesa, al pie de las verjas de Ceuta y Melilla que él toma por encantados castillos con puentes levadizos y torres almenadas socorriendo a unos inmigrantes cuyo único crimen es su instinto de vida y el ansia de libertad. Sí, al héroe de Cervantes y a los lectores tocados por la gracia de su novela nos resulta difícil resignarnos a la existencia de un mundo aquejado de paro, corrupción, precariedad, crecientes desigualdades sociales y exilio profesional de los jóvenes como en el que actualmente vivimos. Si ello es locura, aceptémosla. El buen Sancho encontrará siempre un refrán para defenderla. El panorama a nuestro alcance es sombrío: crisis económica, crisis política, crisis social. Según las estadísticas que tengo a mano, más del 20% de los niños de nuestra Marca España vive hoy bajo el umbral de la pobreza, una cifra con todo inferior a la del nivel del paro. Las razones para indignarse son múltiples y el escritor no puede ignorarlas sin traicionarse a sí mismo. No se trata de poner la pluma al servicio de una causa por justa que sea sino de introducir el fermento contestatario de esta en el ámbito de la escritura. Encajar la trama novelesca en el molde de unas formas reiteradas hasta la saciedad condena la obra a la irrelevancia y una vez más, en la encrucijada, Cervantes nos muestra el camino. Su conciencia del tiempo “devorador y consumidor de las cosas” del que habla en el magistral capítulo IX de la Primera Parte del libro le indujo a adelantarse a él y a servirse de los géneros literarios en boga como material de derribo para construir un portentoso relato de relatos que se despliega hasta el infinito. Como dije hace ya bastantes años, la locura de Alonso Quijano trastornado por sus lecturas se contagia a su creador enloquecido por los poderes de la literatura. Volver a Cervantes y asumir la locura de su personaje como una forma superior de cordura, tal es la lección del Quijote. Al hacerlo no nos evadimos de la realidad incua que nos rodea. Asentamos al revés los pies en ella. Digamos bien alto que podemos. Los contaminados por nuestro primer escritor no nos resignamos a la injusticia.



## RESUMEN

A través de sus novelas más relacionadas con la narrativa del yo Juan Goytisolo participa del debate en torno a la transformación de los géneros literarios. Principalmente lo hace transgrediendo los límites de la identidad mediante las relaciones entre memoria y ficción y explorando las relaciones entre las categorías de autor, de narrador y de personaje, y teniendo en cuenta el inevitable papel del lector y el impacto resultante del texto.

La idea de la memoria y la ficción entendidas como polos sobre los que gravita la evolución literaria de Juan Goytisolo proviene de un artículo de Francisco J. Ávila, “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros. El polo lírico frente al polo narrativo” del año 2006. Tal artículo nos proporciona un clarividente punto de partida para enmarcar la discusión en torno a los géneros literarios.

Atendiendo a su estructura, los dos primeros capítulos de esta investigación se centran en la introducción, la metodología y, finalmente, el estado de la cuestión, tanto de los estudios de la obra de Juan Goytisolo como de los relacionados con la narrativa del yo.

La parte central de la investigación se basa en el estudio comparativo de las obras seleccionadas del autor teniendo en cuenta la identidad literaria que está representada en cada una de ellas. El periodo cronológico seleccionado abarca desde 1966 a 2008, que coincide con el desarrollo de la posmodernidad como movimiento cultural. Esta sección central la componen los capítulos tercero a octavo y a cada uno de ellos le corresponde un símbolo específico o elemento subjetivamente predominante en su obra:

- Sombras: *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975).
- Espejos: *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986).
- Caricatura grotesca: *Paisajes después de la batalla* (1982) y *El exiliado de aquí y allá* (2008).
- Proyección y fusión: *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), *La saga de los Marx* (1993) y *Carajicomedia* (2000).
- Caleidoscopios: *El sitio de los sitios* (1995) y *Las semanas del jardín* (1997).
- Espectros y fronteras: *La cuarentena* (1991) y *Telón de boca* (2003).
- Semilla y trampantojos: *Makbara* (1980).

Las obras analizadas nos permiten definir la poética del autor expresada tanto explícita como implícitamente en sus novelas y en su obra de no ficción. Juan Goytisolo aborda la transgresión y la interferencia entre los diferentes géneros literarios, sobre todo en su combinación de ficción y contenido autobiográfico. La diferencia fundamental entre unas y otras se basa en el pacto de compromiso moral establecido, no tanto en sentido de dicotomía entre verdad y mentira, sino en la búsqueda de la autenticidad. Además, el escritor se enfrenta a las controversias inherentes al género autobiográfico y no duda en reflexionar sobre ellas en su escritura, como muestran los ejemplos del *discurso bifurcado* de sus escritos autobiográficos.

Juan Goytisolo se sirve de personajes complejos que pueden adoptar formas indeterminadas y multifacéticas; caracterización que también incluye a la propia figura del narrador. En definitiva, hay un sujeto que se ve reflejado en la literatura para completarse a través de ella, formando de esta manera una entidad poliédrica en constante transformación.

## ANNEX ENGLISH TRANSLATION

THESIS TITLE: A STORY OF DISSIDENCE: MEMORY AND FICTION IN THE WORKS OF JUAN GOYTISOLO.

### 1. INTRODUCTION

Through his literary works of authorial narrative, Juan Goytisolo adds fuel to the debate surrounding the transgression and transformation of literary genres by transgressing the boundaries of identity through memory and fiction and exploring the ties between the categories of author, narrator and character, and inevitably the role of the reader and the resulting impact of the text.

Juan Goytisolo's literary evolution is a key aspect to consider when analyzing the extent to which his work moves between two poles: fiction and memory. The idea of different poles was first proposed in an article by Francisco J. Avila in 2006, "Polos y ámbitos para una teoría de los géneros. El polo lírico frente al polo narrativo", and provides a starting point to frame our discussion of literary genres.

The first two chapters of this doctoral thesis focus on the introduction to and methodology of my research and the investigation to date that has been done on the works by Juan Goytisolo, with special emphasis placed on that of the narrative of self.

My research is based on the comparative study of selected works by Juan Goytisolo, distinguished from one another and also joined together by the way in which literary identity is represented in the texts. The selected works are part of a particular chronological period (1966-2008) during which the cultural movement of postmodernism developed. Chapters three through eight each correspond to specific symbols, metaphors, or elements subjectively predominant in his work. I have identified the following key elements in his work: shadows, mirrors, grotesque caricature, projection and fusion, kaleidoscopes, spirits and boundaries, seeds, and *tromp l'oeil*.

- Shadows are the unnoticed personal and hidden aspects of one's identity, the complimentary elements of a person that are not immediately visible to others, but rather are present nonetheless: the same as a shadow cast upon the wall. These images are found within the Alvaro Mendiola trilogy: *Señas de identidad*

(1966) (*Marks of Identity*, 1969), *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970) (*Count Julian*, 1974), and *Juan sin tierra* (1975) (*Juan The Landless*, 1977).

- In his autobiographical texts, *Coto vedado* (1985) and *En los reinos de taifa* (1986), Goytisolo uses mirrors as a tool for discovering one's true and most authentic reflection.
- Grotesque Caricature explores the idea of a humorous distortion of the character's qualities in order to convey an exaggerated self-parody of the author himself. These references are found in *Paisajes después de la batalla* (1982) and *El exiliado de aquí y allá* (2008) (*Exiled from Almost Everywhere*, 2011).
- In *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), *La saga de los Marx* (1993) (*The Marx Family Saga*, 1999), and *Carajicomedia* (2000) (*A Cock-Eyed Comedy*, 2005), projection and fusion come together as an endeavor to absorb the personality and texts of a historical or literary figure in order to give life to a new character in the text.
- Kaleidoscopes are the symbolic representation of one's identity in constant movement, scattering the authorial category throughout the text; while at the same time portraying life as a labyrinth. Elements of identity as seen through a kaleidoscope can be seen in *El sitio de los sitios* (1995) (*State of Siege*, 2002), and *Las semanas del jardín* (1997).
- In *La cuarentena* (1991) and *Telón de boca* (2003), the presence of spirit in the texts suggests the idea of the representation of one's soul or essential being and the movement of this force through physical and metaphysical spaces or boundaries, including consciousness, dreams, and the beyond.
- For the analysis of metaphors of one of the author's most singular novels, *Makbara* (1980), seeds represent the epicenter of his work, as the concept of an identity constructed through a fusion of different cultures through the union of two characters; while *trompe l'oeil* represents a deception of the reader by offering a multiple and ever-changing perspective of feelings, doubts, and possibilities in the text.

## **2. OBJECTIVES**

The main objective of this doctoral thesis is to deepen the debate on the transgression and transformation of literary genres, particularly those found in that volatile space surrounding the authorial narrative, through the analysis of novels, autobiographies and autofiction.

With this main objective in mind I aim to achieve the following:

a) Synthesize the research to date centering on the debate surrounding the narrative of self, the different existing proposals and the study of the work of Juan Goytisolo.

b) To establish connections between the works of Juan Goytisolo, centering mainly on the relationship between author, narrator and character.

c) Promote the inclusion of the works of Juan Goytisolo in the debate on literary genres.

d) To elucidate, from his works, the different ways in which he represents the subjectivity of the subject, and ultimately (re)construct new literary identity.

These separate objectives all work towards one single purpose: to define the different identities that Juan Goytisolo projects in his works, and from this standpoint identify the mechanisms linked to memory and fiction that are used and their implications. In other words, the results obtained in literary form.

## **3. GENERAL CONCLUSIONS**

The works analyzed in this thesis have allowed us to define the poetics of the author expressed both explicitly and implicitly in his novels and in his non-fiction work. I chose to focus my research on elements of transgression of literary genres; the relationship between narrator and character and its effects on the reader; and finally, the author and the resulting polyhedric identity.

Juan Goytisolo presents us with a stimulating attitude of transgression and interference among different literary genres, most notably in his combination of fiction and autobiographical content in his novels. One could differentiate his autobiographical texts from his works of fiction in that the autobiographical content establishes a pact of moral commitment, not so much in the sense of the dichotomy between the truth and a lie, but of the search for authenticity. In other words, a commitment to sharing his life



experience without attempting to conceal or disguise the most shameful aspects and to understand and assimilate his new approach to life in each context: sexual, social and, of course, literary. Despite the clairvoyance of his ideas, the writer faces a number of controversies inherent to the autobiographical genre that he does not hesitate to discuss and reflect in his writing, evident through the examples of bifurcated discourse present in the most autobiographical writing in his memoirs. Goytisolo also writes works of autofiction, but on a more playful level. In short, Juan Goytisolo returns to his recurring themes and changes the forms because he has assimilated that what makes the writer is much more than simply the topic they write about, but rather the way in which they write it. He knows the boundaries and instead of tearing them down, he transgresses them, plays with them, moves them, and by doing so generates new forms of attraction between polarities of genre.

Juan Goytisolo portrays complex characters that may be indeterminate and multifaceted, and maintain a relationship of identification with and/or distance from ambiguity. The author's preferred narrator-character figure dominates almost all of the narrative while at the same time is dominated by it. Moreover, this figure determines the authorial category, as well as the persona of Juan Goytisolo in his autobiography. Through this figure personal references take the form of characters, such as the wife or the absent mother.

The complexity of the texts by Goytisolo pose challenges for the reader since they contain the precepts of ambiguity and Cervantine irony, and follow the teachings of Jean Genet for whom challenging reading is a courtesy the author extends to the reader. The pact made with the reader is based on the space for dialogue between the self and the other, in its continuous otherness. The dialogue will be even more fruitful with a reader who has an open and tolerant mind, willing to be the other if they choose. Goytisolo's work becomes a declaration that defends freedom through literature, and this is evident in the significant role of the reader who is released from their automatic perception and is made aware of additional realities; and at the same time has their attention drawn to their active role in the narrative itself.

Finally, the texts of Goytisolo exemplify the controversy over the role of the author themselves in literature. Texts such as his, with such a distinctive style, are in the center of the controversy between death, resurrection or, even more so the redefinition of the function or authorial category. Goytisolo blurs the lines between author, narrator and characters to convey that he does not take the limits of each of these categories

seriously. Thus, the author is present in the text, as both subject and object, sharing his experiences as writer and reader. If he talks about himself, he has to discuss his past as well, because people are the sum of their memories. The tension between the poles of memory and fiction is resolved in the references he makes to himself: recovering the fictional past of his self in continuous transformation. Memory is understood in terms of the past and the eternal present; not as a storehouse of memories, but rather a focus on the impact memory has on writing. The subject sees themselves reflected in literature and becomes complete; forming one body made up of a kaleidoscope of details created during writing.